

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

ESCUELA DE POST- GRADO

La vara de mando popular y tradicional en el Perú

TESIS

**Para optar el Grado Académico de Magíster en arte
peruano y latinoamericano.**

AUTOR

Luis César Ramírez León

Lima-Perú

2012

INDICE

DEDICATORIA	4
AGRADECIMIENTOS	5
INTRODUCCION	7
CAPITULO I: LA VARA DE MANDO EN EL PERU ANTIGUO	17
I.1. La vara de mando en las culturas anteriores a los Inca	18
I.2. La vara de poder en la época Inca	34
I.2.1. <i>Jerarquía gubernamental: incas, príncipes y principales</i>	43
I.2.2. <i>Autoridades menores del Incanato, varas y otros distintivos del poder</i>	45
I.3. Recuento de la significación de las varas de mando del Perú Antiguo	47
CAPITULO II. LA VARA DE MANDO EN EL VIRREINATO: SINCRETISMO HISPANO E INCA	49
II.1. La república de indios en el sistema gubernamental del Virreinato Peruano: incas, curacas e indios	49
II.1.1. <i>Nobleza nativa: incas y curacas</i>	51
II.1.1.1. <i>Panacas o linajes de Incas</i>	51
II.1.1.2. <i>Curacas</i>	52
II.1.1.3. <i>Privilegios de la nobleza nativa</i>	54
II.1.2. <i>Los indios o runas comunes</i>	55
II.2. Los cabildos de indios	56
II.3. Tipología de alcaldes, funcionarios y sus distintivos simbólicos	60
II.3.1. <i>Alcalde Mayor</i>	60
II.3.2. <i>Alcaldes ordinarios (Camíua)</i>	61
II.3.3. <i>Regidor: surcococ (administrador dispensero)</i>	62
II.3.4. <i>Alguacil mayor y menor (Quillis cachi)</i>	62
II.3.5. <i>Pregonero, alcaide y verdugo (Mayo zanco)</i>	63
II.3.6. <i>El administrador: mayordomo de la Iglesia, cofradía y hospital</i>	64
II.3.7. <i>Administrador, teniente general de corregidor y protector de Provincia (Capac apo suyoyoccona)</i>	64
II.3.8. <i>Mensajero del correo o chasque</i>	65
II.3.9. <i>Escribano público (Quilcay camayoc)</i>	65
II.4. Derrotero del cabildo indígena en el Virreinato	66
II.5. Simbiosis entre la vara de mando hispana y la vara de la nobleza inca	68
II.5.1. <i>La vara de mando hispana</i>	68
II.5.2. <i>La vara de la nobleza inca</i>	71
II.5.3. <i>Surgimiento de la vara popular tradicional</i>	76
II. 5.3.1. <i>Un modelo sincrético de vara de mando</i>	77

II.5.3.2. Representación de la vara de mando en los tejidos	78
II.5.3.3. Una vara de mando eslabón en el Museo de la Cultura Peruana	82
CAPITULO III. LA VARA DE MANDO POPULAR Y TRADICIONAL EN LA REPUBLICA. SIGLOS XIX Y XX	88
III.1. El nuevo orden político en la republica del siglo XIX	88
III.2. La situación socio política en el siglo XX	92
III.3. Funciones políticas y socio-culturales del alcalde campesino <i>varayoc</i>	97
III.4. Estudio formal, tipología, iconografía y significaciones de la vara de mando tradicional y popular	111
III.4.1. <i>La vara, composición de sus partes, materiales, técnicas de ejecución y tipología</i>	112
III.4.2. <i>Estilo, iconografía y trayectoria histórica de la vara de mando tradicional y popular</i>	115
III.4.2.1. Una vara singular en el Museo de Arte de Lima	116
III.4.2.2. Una colección procedente de Arequipa	118
III.4.2.3. Las varas tradicionales populares en la Fotografía	123
III.4.2.4. La colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana	127
III.4.2.5. Varas cusqueñas contemporáneas	135
III.4.2.6. Un modelo peculiar de vara de mando en Yungay, Ancash	136
III.4.3. <i>Significación de la vara popular tradicional</i>	137
III.4.3.1. Significado occidental cristiano	138
III.4.3.2. Significado andino: ancestral y sincrético	139
CONCLUSIONES	144
BIBLIOGRAFIA	152
ILUSTRACIONES	160

A
Nora y
Luisa Leonor del Carmen

AGRADECIMIENTOS

El interés por el tema de las varas de poder de los alcaldes campesinos o *varayoc* nace como parte de mis labores de investigación en el Museo Nacional de la Cultura Peruana a partir del año 2004, cuando lo dirigía la profesora Sara Acevedo Basurto, a quien agradezco su colaboración en el encauzamiento del tema, pues me brindó el apoyo bibliográfico y me permitió documentar fotográficamente la colección de varas del referido museo. Del mismo modo extendo mi agradecimiento a las directoras que le sucedieron en el cargo: Gladys Róquez Díaz, por su comprensión en el desarrollo de mis estudios, y Soledad Mujica Bayly, por brindarme el apoyo esencial en mis tareas de investigación.

Diseñado el proyecto, fue presentado a la Maestría de Arte Peruano y Latinoamericano de la Escuela de Post Grado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, bajo la dirección de la Dra. Martha Barriga Tello, quien además conduce los Seminarios de Tesis de la referida Maestría. El proyecto fue acogido grata y benévolamente, y fue tomando cuerpo gracias a las valiosas indicaciones metodológicas y a las correcciones de los primeros avances expositivos y escritos. A los que se sumó también la generosa contribución adicional de su parte, en la información y en la entrega de valiosas fotografías de unas varas procedentes de una colección privada de Arequipa. Por todo ello y, más aún, por su rol fundamental como asesora oficial le expreso mi gratitud imperecedera, pues sus certeras observaciones, indicaciones y correcciones contribuyeron en la estructuración de la presente investigación.

De igual manera manifiesto mi más caro agradecimiento a los demás profesores de la Maestría, quienes con sus enseñanzas ayudaron en mi formación académica integral y por ende a la realización de esta investigación, me refiero a la Dra. Nanda Leonardini Herane, al Mg. Martín Fabbri García, al Dr. Ricardo Estabridis Cárdenas y al Dr. Willey Ludeña Urquizo. Vale asimismo reconocer los aportes de los compañeros de estudios que con sus observaciones, referencias, ideas y opiniones colaboraron en el fortalecimiento de esta tesis.

Simultánea y paulatinamente fui recibiendo también la colaboración gratificante del personal profesional del Museo Nacional de la Cultura Peruana, especialmente, en el apoyo fotográfico y en la información de las fichas de catalogación, debo destacar a Silvana

Vargas Machuca, Estela Miranda y Sirley Ríos, amigas y compañeras, quienes alternadamente y en diversos momentos pusieron el hombro para que esta tesis se consolidara, por ello expreso a ellas mi agradecimiento profundo.

Del mismo modo, mi gratitud a la Sra. Alva Billón por permitirme fotografiar las varas de mando campesinas de su colección, procedentes de Yungay, Ancash, y por la información pertinente brindada; y también al Sr. Juan Cárdenas, maestro platero, y a la Sra. Rosa Béjar de La Torre, maestra de imaginería, por sus sorprendentes informaciones sobre aspectos relativos a la vara de mando cusqueña.

Agradezco también el aporte valioso sobre las varas del Perú Antiguo brindado por la arqueóloga Carmen Thais. De igual manera, al Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú y al Museo de Arte de Lima por haberme permitido fotografiar ejemplares de su colección.

De la misma forma extendiendo mi reconocimiento a los profesores informantes Mg. Patricia Victorio Canovas, por su despliegue exhaustivo en la revisión y por sus valiosas correcciones, y al Mg. Jaime Mariaza Foy por su sapiente revisión, para de ese modo quedar expedito para la sustentación ante los demás miembros del Jurado Calificador, el mismo que se completó con los profesores Mg. Adela Pino Jordán, Mg. Martín Fabbri García y la Dra. Martha Barriga. A ellos mi reconocimiento por la entereza de sus juicios y por sus palabras alentadoras. Vale también agradecer la eficacia de la plana administrativa de la Escuela de Post Grado en su rol organizativo.

Finalmente, agradezco a mi esposa Nora Rázuri y a mi hija Luisa Leonor del Carmen por brindarme el clima armónico y propicio para la reflexión y el trabajo intelectual, y a la familia en general, especialmente a Nelda y Julia Farro, por el interés, el apoyo y la motivación constante para que esta investigación y mis metas profesionales alcancen buen curso y cumplimiento.

Santiago de Surco, 24 de septiembre de 2012.

INTRODUCCIÓN

La presente investigación se centrará en el estudio de la vara de mando de los alcaldes campesinos conocidos como *varayoc* en conformidad con la sociedad en la que funcionan, es decir, estas varas de mando se estudiarán como obras de arte según su contexto social, político y cultural.

Las varas en general, y sus representaciones en el arte, presentan una variedad de características según la idiosincrasia de los pueblos y según las épocas en que fueron empleadas. Por un lado se verá su origen, el tipo de forma e iconografía que adopta y sus significados. Por otro, se verá su trayectoria antes de su configuración actual, la cual implica tres periodos bien definidos: Perú Antiguo, Virreinal y Republicano. Justamente, con la presencia del español dominante a partir del virreinato, se obligó al *runa* andino a ocultar su verdadera identidad y a desarrollar nuevas formas culturales de resistencia política, religiosa e ideológica como respuestas.

La vara de mando o de poder es generalmente un objeto de forma vertical de madera con ornamentación de metales preciosos, pedrería fina, entre otros adornos, dependiendo del grado de riqueza del hombre o grupo social que la usa. Por su diversidad de tamaños y formas adopta varias denominaciones como bastón, que se acomoda al uso del hombre cuando le sirve de apoyo para caminar; bordón de algo más grande que la estatura del hombre; y cetro de tamaño más corto que un bastón y lujoso, más apropiado para los grandes monarcas. El cayado y el báculo son más bien usados por los sacerdotes cristianos como emblema de guía o pastor. El origen de su uso se pierde en el tiempo, en el periodo Neolítico, y se tiene referencias escritas desde tiempos inmemoriales que el hombre ha detentado en una vara, mayormente de madera, el poder político y aún religioso. Por ejemplo, según la Biblia, Dios, en el monte Sinaí, dirigiéndose a Moisés le ordena: “Aarón hablará por ti igual que un profeta habla por su Dios, y tú, con este bastón en la mano, harás milagros.” (Éxodo 4:17) Y más adelante se anota: “Tomó Moisés a su esposa y a sus hijos. Los hizo montar en un burro y partió para Egipto, llevando en la mano el bastón divino.” (Éxodo 5:20). Por supuesto que cuando estas historias fueron escritas ya el hombre venía usando la vara como símbolo de poder. ¿Cómo se originó esta costumbre? Es largo de averiguar y tal vez no pertinente en este trabajo. Lo que sí atañe a esta investigación es el conocimiento de su uso en nuestras actuales comunidades campesinas que viven según una cultura tradicional y popular.

Si bien es cierto que muchas comunidades, especialmente en el sur andino, utilizan estos símbolos de poder, es cierto también que muchos de estos objetos son parte de los repertorios de las colecciones de algunos museos y coleccionistas particulares, que cuentan con importantes ejemplares de varas de mando de origen popular y tradicional provenientes de diversas regiones del Perú. Ellas simbolizan todavía el poder político dentro de muchas de las comunidades campesinas, cuyas autoridades toman el nombre de *varayoq*, palabra compuesta de lenguas española y quechua que significa: “el que tiene la vara”. Aunque, aparentemente muchas de estas varas de mando presentan una regularidad y unidad formal, se da también una variedad de características según la idiosincrasia de las comunidades o pueblos y la jerarquía de las autoridades a las que pertenecen, además que deben haber estado también sujetas a cambios en su trayectoria histórica hasta nuestros días. Hoy, debido a las contiendas democráticas por el poder político estas varas de alcaldes campesinos han asumido un rol simbólico dentro del contexto cívico oficial, urbano y moderno.

Para emprender el estudio de estas varas de mando es necesario observar que la cultura tradicional de la que forman parte, especialmente la andina, depende de su pasado ancestral. Es decir, es producto de su propia cultura tradicional nativa de la cual no existe memoria escrita pero sí iconográfica, que la Arqueología se ha encargado de develar. Las evidencias arqueológicas son también fuentes para la reconstrucción del pasado y para conocer sobre la concepción actual del mundo en la región andina.

De otra parte la incursión cultural europea con la conquista española ha dejado igualmente una fuerte impronta cultural, de modo que en el transcurrir del tiempo, o de la época del virreinato, ha dado origen a la cultura mestiza con fuerte arraigo nativo. Este tipo de fenómenos sociales y culturales con sus objetos representativos, se encarga de explicarlos, en cierta manera, la historia y la historia del arte, pues al margen de la documentación escrita, hay conocimientos también en las pinturas, esculturas y demás artes decorativas que revelan ese mundo mestizo, en el que muchos contenidos nativos están ocultos o velados. Sin embargo, la cultura tradicional es expresada, sobre todo, por los grupos masivos y populares; iletrados mayormente, pero ricos en manifestaciones inmateriales que el Folklore, la Antropología o la Etnología se han encargado de estudiar con mayor detalle, me refiero a la literatura oral, a las danzas, costumbres y manifestaciones plásticas diversas. Todos estos aportes permitirán a esta investigación enfocar el tema de estudio con mayor penetración y tener idea del marco teórico en cuanto al espacio y el tiempo, en un contrapunto entre cultura tradicional y cultura oficial.

Ahora bien, la cultura andina, al margen de los estudios sobre su estructura social e histórica, ha sido estudiada también como filosofía o pensamiento, entre los que destaca la obra de Josef Estermann (1992:41), de quien se toma el concepto de cultura andina como:

la expresión actual de un largo proceso de inter-trans-culturación, que empezó mucho más antes de la traumática aculturación forzada por la Conquista. Lo 'andino' hoy ni es lo 'incaico', ni lo 'occidental', sino el resultado actual de la interpenetración de los dos, y de muchos más elementos. Cada cultura (y religión) es 'sincrética' porque es una manifestación de la organicidad de la vida.

Por andino debe entenderse un fenómeno multicultural, multiétnico y sincrético, un fenómeno histórico que deviene en un pensamiento vivo en la actualidad, cuyos elementos trans-culturales adquieren forma simbólica más que conceptual. Interesa, sobre todo, resaltar el principio holístico que afirma que todo está de una u otra manera relacionado con todo: entre macro- y micro-cosmos, entre las esferas celeste (*hanaq pacha*), terrenal (*kay pacha*) e infra-terrenal (*ukhu pacha*); igualmente entre lo cósmico y lo humano, y en general entre todos los elementos del mundo. A este principio de relacionalidad se añaden dos fundamentales: el de complementariedad, según el cual ningún objeto o acción existe por sí solo, sino siempre en co-existencia con su complemento específico; y el principio de reciprocidad, según el cual diferentes actos se condicionan mutuamente de manera justa.

Sin embargo, a pesar de que diversas ciencias estudian esta diversidad cultural andina en todos los tiempos, son pocas las que se han avocado a explicar estos símbolos de poder que son las varas de mando. En efecto, son contados los estudiosos que se han ocupado del tema, ya sea del estudio de los ejemplares hallados por las excavaciones arqueológicas o las de origen histórico y popular, y se han limitado tangencialmente a señalar, sobre el rol mítico, religioso y político de estas varas, pero no han dado mayor cuenta del valor artístico de ellas, es decir, no han realizado estudios específicos acerca de sus formas, tipologías, iconografía y significados.

Los recientes hallazgos de la arqueología en el Perú demuestran la existencia de la vara de mando prácticamente en todas las culturas prehispánicas, con lo que se prueba también que es parte de un proceso cultural de carácter universal. En las culturas Chavín y Tiahuanaco, por ejemplo, es famoso el dios de las varas representado en la Estela Raymondi y en la Portada del Sol respectivamente y, recientemente, el descubrimiento de los restos del Señor de Sipán nos muestra categóricamente el uso suntuoso de las varas de mando. Respecto a su empleo en el mundo Inca se tiene las valiosas informaciones de las crónicas coloniales como la de Fray Martín de Murúa y muy especialmente la de Felipe

Guamán Poma de Ayala, no solamente por sus textos sino por la calidad y claridad didáctica de los dibujos que las ilustran. Es muy importante también el artículo sobre el *yauri* o cetro de poder de los Incas escrito por Jorge Larrea (1941) basado en vestigios de la época inca que se guardan en museos europeos y en las crónicas coloniales.

Sumido en el desarrollo de la etnohistoria Waldemar Espinoza es el primer historiador que emprende un estudio pionero sobre la Comunidad o República de Indígenas titulado “El Alcalde Mayor Indígena en el Virreinato del Perú” (1960), trabajo en el que señala la nulidad de estudios al respecto y destaca al cronista Felipe Guamán Poma de Ayala como el más amplio en sus informaciones sobre estas autoridades y sus varas de poder, aunque sin comentar su origen, de modo que explicar ese origen es lo esencial en este trabajo de Espinoza. En efecto, luego de una serie de ensayos de la Corona española en el Caribe y México, se aplica en el Perú el sistema de cabildos de indígenas que se consolida, luego de unas experiencias muy bien documentadas, con el virrey Toledo. Sin embargo, por no ser su competencia, este importante artículo no cuenta con el estudio formal y artístico de las varas de mando.

Algunos historiadores como José L. Martínez Cereceda (1995) se han ocupado de los curacas y sus símbolos de poder en el virreinato, pero no incluye a la vara como distintivo de poder. En otros autores, apenas si hay algunas leves referencias sobre el uso de estas varas y menos sobre el estudio formal e iconográfico de ellas.

Los estudios etnológicos también empezaron con los aportes de Luis E. Valcárcel en la década del cuarenta del siglo XX, especialmente sobre comunidades, y que se intensificaron en los cincuenta y los setenta, con la intervención del Departamento de Antropología de la Universidad de Cornell, en el que destaca el trabajo de William Stein (1961) para la zona de Ancash; asimismo, el Plan Regional de Desarrollo del Sur, el Instituto de Etnología de San Marcos y su programa de investigaciones sobre las comunidades campesinas de los departamentos de Lima, Ancash, Junín, en 1948, o el Departamento de Antropología de San Marcos con proyectos desde 1955 sobre las comunidades del sur andino como Q'ero, a cargo de Núñez del Prado; la de José Matos sobre Taquile en 1958, etc. En todos ellos, si bien dan a conocer la estructura política tradicional de estos pueblos, poco es lo que aportan sobre las formas y significados de las varas, las cuales son ligeramente reseñadas. Esta tónica descriptiva es igualmente notoria en el proyecto de investigación etnográfica en las rutas del *Qhapaq Ñan* de la Dirección de Registro y Estudio de la Cultura del Perú Contemporáneo del Instituto Nacional de Cultura, en cuyos informes se toca el rol de los *varayoc*, pero ninguno enfatiza en el

estudio formal y simbólico de sus atributos de poder, como es el caso de las varas de mando. Recientes investigaciones de Beatriz Pérez Galán (2004 y 2008) son aportes valiosos sobre la organización del gobierno de los *varayoc* en las comunidades de Pisac, Cusco, denominado localmente como *Wachu*, en las que se analiza la estructura organizativa, su funcionamiento con respecto a la organización del trabajo agrícola, de las fiestas religiosas y su inserción en el mundo globalizado y turístico, pero en las que tampoco hay un estudio formal e iconográfico de las varas de mando, aunque sí referencias valiosas sobre los rituales en torno a su renovación anual. Del mismo modo Chantal Caillavet y Susan E. Ramírez son editoras de un sugerente número temático titulado: *Dinámicas del poder: historia y actualidad de la autoridad andina*, en el *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines* (2008), que contiene artículos desde la época de los incas hasta el siglo XX, pero en los que tampoco hay un estudio específico sobre las varas de poder.

El papel del Museo Nacional de la Cultura Peruana con sus Institutos de Etnología y de Arte Peruano enfocados a la investigación de las comunidades campesinas y al arte popular tradicional entre 1946-1960, no fue suficiente para emprender un estudio del tema pero sí para, al menos, reunir una pequeña colección de varas cusqueñas, las cuales serán analizadas en esta tesis.

Sin duda, que influenciada por estos estudios de la etnología dentro del mundo contemporáneo andino, la escritora Alfonsina Barrionuevo elaboró, en 1971, un breve texto titulado: *El varayoc equilibrador entre dos mundos*, donde destaca a las autoridades o alcaldes llamados *varayoc* de las comunidades campesinas tradicionales, especialmente de la zona del Cusco, centrándose más en la personalidad del *varayoc* que en las varas propiamente dichas. Plantea el tema desde el punto más social que artístico. Sobre la aparición de los alcaldes indios o *varayoc*, Barrionuevo expone algunas referencias históricas que los remontan a la época colonial y describe brevemente las varas de poder. A estos aportes, se suma también los trabajos de Sergio Quijada Jara (1981), en los que resalta las funciones políticas, administrativas y religiosas del *varayoc* en las comunidades campesinas.

Los manuales de arte popular importantes como el de Francisco Stastny (1981) no toca el tema, sin embargo, nos será de mucha utilidad el concepto de *disyunción* que el autor aplica para el arte colonial y el arte popular, que consiste en representar contenidos nativos bajo formas occidentales. En el manual del grupo Allpa, en el que participan varios autores (1992), María del Carmen de la Fuente trata sobre la platería y le dedica un párrafo

al tema. El libro de Roberto Villegas (2001) igualmente breve, señala que las varas son parte de la producción de la platería cusqueña actual, en San Pablo. Rosa Nolte Maldonado (1991) encara el tema de la organización de los *varayoc* cuando trata sobre el arte de la comunidad de Sarhua, pero tampoco incide en el estudio de sus singulares varas. Del mismo modo, algunas publicaciones aparecidas en los últimos años sobre platería peruana, como la de José Antonio del Busto (1996), presentan algunos ejemplares de varas pero sin estudiarlas, o la publicada por el Patronato de la Plata (1997) que tampoco insiste en el tema.

Bien, ante estas consideraciones, es necesaria mayor profundidad en la investigación de las varas de mando tradicionales, con mayor razón porque están en proceso de extinción y por tanto merecen mayor atención para su puesta en valor. Las tareas que involucran el conocimiento y valoración del patrimonio cultural justamente empiezan con estudios como éste. La idea es rescatar el conocimiento de la variedad de las varas de mando según las funciones que han desempeñado o representado a través de la historia de los pueblos y destacar especialmente su transformación en la vara del alcalde campesino que hoy se conoce, y que es producto de la interacción cultural durante la Colonia y la República.

En consecuencia, lo que se pretende es estudiar principalmente el aspecto formal, tecnológico, iconográfico y simbólico de la vara de mando popular y tradicional. Conocer esta especie del arte popular peruano con mayor profundidad, ver su trayectoria histórica e incentivar con ello a su mayor estudio, conservación, valorización y difusión.

La hipótesis principal propone que la vara de mando es una obra de arte con significado sincrético dentro de la sociedad andina tradicional. Vale decir, que la vara de mando es producto de técnicas y de una concepción intelectual y reflexiva para cumplir funciones sociales y comunicativas, de modo que es un signo o símbolo de una cultura (Fernández Arenas, 1997: 11). Para probar ello se deberá dilucidar sus componentes culturales, sea de los aportes de lo español o de los residuos latentes del pasado prehispánico, donde siempre han estado presentes las estrategias de resistencia cultural ante el nuevo orden impuesto. Otro objetivo es mostrar la trayectoria de esta vara a través del tiempo; en primer lugar, ver las varas prehispánicas para saber qué pervive de ellas, es decir, analizar en sus componentes matéricos, formales e iconográficos para conocer los contenidos religiosos e ideológicos que las identifican. Luego hacer lo mismo en lo que corresponde al virreinato, ver qué elementos toma de la vara española y en que medida el conflicto cultural entre lo nativo y lo europeo se refleja en su existencia. Finalmente,

explicar el modo de su configuración en tiempos republicanos, los rasgos formales, iconográficos e ideológicos que la caracterizan como vara de mando campesina tradicional contemporánea.

La metodología empleada en este estudio está basada en las lecciones impartidas en los Seminarios de Tesis por la Dra. Martha Barriga. Una de las recomendaciones fundamentales fue, según sus propias palabras:

Por la condición de las piezas objeto de esta investigación, la metodología empleada se basa en el análisis formal e histórico crítico, que implica el estudio pormenorizado de las piezas desde sus presupuestos y soluciones artístico formales, el análisis iconográfico propuesto por Erwin Panofsky (1972), su contextualización en el marco artístico y socio cultural de su tiempo y aplicar en lo que sea pertinente el aporte de la metodología multi disciplinaria, que permita la interpretación integral y puesta en valor de la obra de arte examinada.

Es fundamental, pues, la observación minuciosa de las obras de arte, su estudio comparativo y la recurrencia a una metodología inter disciplinaria según el tipo de problema cognoscitivo, pues no existe un método concluyente en la Historia del Arte. En este caso se analizará las varas de mando, en las que se encontrarán los conocimientos esenciales para su explicación. Lo que equivale a la aplicación exhaustiva de los niveles primario y secundario del método iconológico de Panofsky. Vale aclarar que por la naturaleza simbólica de las varas su significado es más denotativo, pero la dificultad está en encontrar los significados velados que no se exponen con claridad por formar parte del mundo religioso, ideológico y cultural de los antiguos peruanos; ocultos por las estrategias de resistencia cultural. Sin embargo, hay problemas que plantea este método con respecto al tercer nivel llamado intrínseco, porque para el campo prehispánico y etnográfico es nula la literatura escrita de la época. Además, los artífices que las elaboraron son anónimos, por lo que se recurrirá a los aportes producidos por la arqueología, la historia, la etnohistoria, la antropología, la filosofía, entre otras. A ello se suma también las contribuciones de otras metodologías de la historia del arte como la desarrollada por Herman Bauer (1980), quien también recomienda que la obra de arte pueda ser utilizada como fuente de la literatura artística.

El punto de partida, como objetos de estudio, es el corpus conformado por las varas de mando campesinas en sí, de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, las cuales han sido sometidas a un análisis formal. Sin embargo, el catálogo de estudio se extiende a ejemplares de otras colecciones de museos y de personas particulares como medio para reforzar la confirmación de la hipótesis. Con este objetivo también se recurre a

las fotografías que existen en publicaciones sobre estos objetos de estudio, o a los gráficos de los cronistas como Guamán Poma de Ayala.

Gran parte de las explicaciones o interpretaciones han salido justamente de las propias varas de mando, de los detalles a simple vista desapercibidos, de las relaciones establecidas entre ellas, o con otras de la misma época o cultura, las cuales se refuerzan con fuentes escritas como las crónicas o la documentación otorgada por los historiadores y los antropólogos, especialmente cuando éstos han realizado trabajos de campo, es decir, han recopilado versiones orales y las han transcrito. Debido a la culturalidad ágrafa, muchos de las propuestas de significación se basarán en la experiencia vivencial del *runa*: modo de vida, organización de trabajo, estructura social, la familia, el ayllu, el barrio, la región, los ritos, costumbres, las creencias, la tradición oral, el arte y la religiosidad.

Se aplicará las recomendaciones de E. Panofsky y de otros historiadores de arte en lo que respecta al estudio y análisis del objeto mismo, y en la capacidad de establecer relaciones entre ellos, en su espacio y su tiempo. Por ello es imprescindible tratar las formas y sus imágenes directas o indirectas como una forma de lenguaje visual, o de ideogramas, cercanos al lenguaje escrito. La misma cultura andina contribuye también a nuestra intención metodológica, pues está basada en la relacionalidad en todos los aspectos, en lo holístico de sus formas y sus contenidos.

Una de las fuertes limitaciones en este estudio y sus posibles proyecciones, sin duda, es la falta de trabajos antropológicos previos. La muestra comprende un número suficiente de varas, pero si bien es cierto que se ha visitado algunas colecciones particulares, como las de Jaime Liébana y Mari Solari, o museos particulares como el de Pedro de Osma y el Museo de Oro, es relativamente poco lo que se ha encontrado, y que presenten variaciones a lo ya observado en la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, del Museo de Arte de Lima y en una colección de procedencia arequipeña. Es posible que el diseño de la vara haya alcanzado un patrón básico que soportó variaciones indispensables y puntuales. El corpus analizado en este trabajo nos brinda la oportunidad de probar nuestras tesis y realizar nuestras propuestas.

En el Primer Capítulo se hará un estudio de la vara de mando de los antiguos peruanos, en el que se combinará el análisis de sus formas, funciones y simbologías, con la secuencia evolutiva según las culturas a las que pertenecieron; es decir, en primer lugar, las varas que son de las culturas preincaicas, y en segundo lugar, las varas propias de los Incas. Se tomarán en cuenta tanto las varas halladas por los arqueólogos, o las que pertenecen a las colecciones públicas y particulares, así como las representaciones de las

mismas en otras manifestaciones artísticas: cerámica, tejidos, keros, y, para el caso inca, en los dibujos de las crónicas coloniales. Asimismo, se contextualizará las explicaciones de las varas, en lo posible, de acuerdo con la religiosidad andina y su conformación social, especialmente en lo que respecta al periodo Inca y su organización política. Las conclusiones de este primer capítulo servirán para entender en adelante la vara de poder en el Virreinato y sus transformaciones en la República, hasta convertirse en la vara tradicional del alcalde campesino de hoy.

El Segundo Capítulo tratará de mostrar y analizar la vara de poder nativa bajo el dominio español. Como se sabe existió en esa época una República de Indios creada por la Corona con un sistema de reducciones y sus cabildos, en el que se mantuvo gran parte de la organización social indígena, con la vara como símbolo de mando como lo era también para los españoles. Sin embargo, como no se conocen ejemplares concretos de varas de esa época, se toma en cuenta las representaciones gráficas de Guamán Poma de Ayala y de algunas pinturas. Asimismo, en vista que en este periodo, la vara de mando es un producto de la interacción cultural entre lo nativo y lo europeo, se tratará el origen de la vara de mando campesina actual. En tal sentido se analizarán y compararán los modelos de la vara española que se muestran en los lienzos pictóricos de los gobernantes del virreinato con las varas de poder de la nobleza Inca del Cusco, las cuales también se muestran en los gráficos, tejidos y pinturas de la época. De esa conjunción o sincretismo, y la sobrevivencia de elementos simbólico culturales nativos surgirá la vara campesina hacia fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, modelo que se consolidará en la época republicana y que atañe al objetivo principal de esta tesis.

El Tercer Capítulo aborda la vara de mando tradicional campesina, considerada como obra de arte popular, la cual se consolida como producto del mestizaje desde el virreinato. Se toma en cuenta el contexto histórico, social y político en el que se desenvuelve el sistema de los cabildos y sus *varayoc* campesinos, y su interacción con las autoridades republicanas quienes, paulatinamente, van eliminando dicho sistema para adecuarlo al modelo republicano francés, lo cual se ejecuta a inicios del siglo XX con la eliminación oficial de los *varayoc*. Ello no significó su real desaparición, pues sobreviven por tradición hasta el día de hoy, especialmente en la Sierra Sur. Bajo esas consideraciones se pone énfasis en las funciones políticas y socio-culturales de los alcaldes campesinos y en las varas de poder que los representan. En consecuencia, se realiza un estudio formal detallado de estas varas de mando de la Sierra Sur, en sus materiales y decoraciones, en sus partes y tipología, en el reconocimiento de la iconografía y en la explicación de sus

significados, basados en los ejemplares concretos de las colecciones públicas y privadas, y también en las representaciones fotográficas. Solamente como contraste formal se anotan también algunos ejemplares singulares de varas campesinas propias de Ancash y de Sarhua, en Ayacucho, aunque comparten los mismos significados.

Finalmente, se presenta las conclusiones que ha permitido esta investigación, de la bibliografía, y las ilustraciones que cumplen el rol de catálogo.

CAPITULO I

LA VARA DE MANDO EN EL PERU ANTIGUO

Es importante para esta investigación el conocimiento de las varas de mando, sus formas, funciones y simbologías en nuestras antiguas culturas nativas dentro del proceso de su evolución cultural hasta el momento en que se cortó con la invasión y conquista española. Las varas de mando deben estudiarse en función de sus contextos socio-culturales. Los ejemplares hallados y sus representaciones en las artes como la cerámica, la textilería y la orfebrería presentan una variedad de características según la idiosincrasia de las culturas o los pueblos y según las épocas en las que sirvieron, es necesario advertir por eso también la trayectoria evolutiva de las mismas. En este capítulo, no se pretende agotar las implicancias sobre el tema sino aportar el conocimiento del uso de las varas de poder y sus significados esenciales. Las conclusiones de este capítulo servirán como antecedente para explicar el punto de origen de las varas populares y tradicionales, que actualmente todavía se utilizan en los Andes peruanos.

Respecto a la existencia concreta de las varas de poder del mundo antiguo peruano, algunos museos y coleccionistas particulares cuentan con importantes ejemplares en sus colecciones. Ellas simbolizan el poder político y religioso de esas culturas. Los recientes hallazgos arqueológicos en el Perú demuestran la existencia de las varas de mando prácticamente en todas las culturas prehispánicas, con lo que se demuestra también que es parte de un fenómeno cultural de carácter universal.

Para cumplir con esta investigación se examinarán las varas según sus formas y significados, tratando de respetar un orden cronológico establecido de la siguiente manera: Formativo Precerámico (3000 a 1800 a.C.), Horizonte Temprano (1800 – 400 a.C.), Período Intermedio Temprano (400 a.C. – 600 d. C.), Horizonte Medio (600- 1000 d. C.), Período Intermedio Tardío (1000-1450) y Horizonte Tardío (1450-1533).¹

¹ VVAA., *Los Incas y el Antiguo Perú. 3000 años de historia*. Madrid, 1991.

I. 1. La vara de mando en las culturas anteriores a los Inca

Como ya lo señaló Tello, el estudio del arte aborigen está muy compenetrado con el conocimiento de la religión.² Bajo esa perspectiva se tratará de enfocar el estudio de las varas de mando en las diversas culturas del Perú antiguo.

Las varas de mando se encuentran tanto en el mundo de la representación así como en objetos concretos rescatados por la arqueología y los coleccionistas. Las evidencias más notorias y abundantes están en el campo de la iconografía y revelan su empleo desde tiempos muy remotos en el Perú antiguo. Se hallan en la cultura Chavín en el Horizonte Temprano, en la figura del dios de las varas de la llamada Estela Raymondi (400-200 a. C., Fig. 1). Salazar y Burguer manifiestan sobre ella lo siguiente:

Aunque no hay consenso entre los arqueólogos, nosotros creemos que la tercera representación de la divinidad suprema en Chavín de Huantar es la famosa escultura denominada Estela Raymondi, una de las más tardías del estilo Chavín. Exquisitamente trabajada en forma de lápida, y de aproximadamente 2 metros de alto, fue diseñada, como otras numerosas esculturas en Chavín, para decorar el exterior del Templo, y probablemente era visible para cierto número de visitantes o peregrinos. En la Piedra Raymondi la deidad suprema sostiene dos báculos idénticos, uno en cada mano, y de esta manera produce una impresión de equilibrio y autoridad. El mensaje de la oposición dual está codificado en la fuerte organización anatómica de la pieza.³

El par de báculos presenta un diseño muy estilizado y sintético de cabezas de aves en la parte inferior y el cuerpo con elementos de volutas, rostro de felino, colmillos que culmina con un remate de un par de cabezas de serpientes. Según Tello: “La divinidad suprema, padre común de todo lo existente, no es otra cosa que el Jaguar [...] engalanado con las estrellas que forman la constelación de las Pléyades y cuyo poder se identifica con los del Sol, Rayo o Temblor.”⁴ El dios Jaguar manifiesta su poder con relámpagos y rayos en forma de serpientes, que son emanaciones de su propia sustancia, por ello tienen la cabeza idéntica a la de la divinidad.⁵ El Rayo se representa con una serpiente y tiene el poder de la generación o de la fertilidad.⁶ La divinidad suprema de las varas de la Estela

² Julio C. TELLO, “Wira-Kocha.” En: *Inca*. Lima: Museo de Arqueología de la Universidad Mayor de San Marcos. Vol. I, No. 1, enero-marzo 1923, p. 204.

³ Lucy C. SALAZAR y Richard BURGUER, “Las divinidades del universo religioso Cupisnique y Chavín.” En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Lima: Banco de Crédito, 2000, p. 55-56.

⁴ Julio C. TELLO, “Wira-Kocha.” En: *Inca*. Vol. I, No. 1, enero-marzo 1923, pp. 178-79.

⁵ TELLO, “Wira-Kocha.”, p. 254.

⁶ *Ibid.*, p. 282.

Raymondi, viene a ser también el llamado Lanzón de Chavín (Figs. 2 y 2a) caracterizado como el rayo. Es el felino antropomorfo adornado con serpientes y cabezas de felino. La forma de punta de lanza connota que se trata de la representación del Rayo, especialmente porque en el torso cae verticalmente un relieve a modo de trenza que termina cerca del vértice inferior del monolito. Esa trenza se hace más aguda, casi como una punta helicoidal cuando culmina por debajo de los pies del ídolo. Esto confirma la función penetradora en la tierra, de una fuerza caída desde el cielo. En otras representaciones de la deidad principal de Chavín, la figura general es marcadamente antropomorfa y parece tener el poder para mediar entre los opuestos (Fig. 3), por eso sostiene con la mano derecha un *Strombus*, que es un gasterópodo, y un *Spondylus*, concha bivalva, con la izquierda, cuya simbología radica en que “el *Spondylus* de color rojo se asocia con las fuerzas femeninas, y el *Strombus* de color blanco con las masculinas.”⁷ Un aspecto femenino de esta deidad portando las varas parece ser también plausible en la cultura Chavín (Fig. 4) así como una conjunción dual perfecta, en relación a la fecundación agrícola, se encuentra en la representación de lagartos míticos en el Obelisco Tello, probablemente también como otro aspecto de la representación metamórfica de la deidad suprema Chavín.

La importancia de esta divinidad portando los báculos es notable, pues aparecerá, al menos según los rasgos iconográficos, en una serie de culturas serranas y costeñas. Es frecuente también encontrarla en la iconografía Paracas y Nazca en muchos seres antropomorfos, algunos llamados “dioses voladores” que portan estos bastones o varas, sin duda, en señal de poder.⁸ Estos personajes aparecen con frecuencia en los textiles llevando un cuchillo tipo *tumi* y una vara muy sencilla en la otra mano, pero en otros personajes similares se observa la conjunción de estos cuchillos con la vara, es decir son un solo objeto. Esto mismo acontecería más adelante en el caso del *tupacayauri* inca, en forma de hacha, que se une a la vara emplumada llamada *sunturpaucar*.

El ser mítico antropomorfo Paracas aparece representado en varias posturas y encarnaciones (hibridaciones). Cuando está de pie tiene cuerpo humano y cabeza de felino. Una de estas representaciones sacadas de un tejido (Fig. 5, 5a y 5b) lleva una diadema que cubre su frente y la boca tapada por la máscara bucal con prominentes bigotes. El tocado de plumas es a modo de rayos. El rostro con los ojos con lagrimones, la lengua larga con

⁷ SALAZAR, Lucy C. Richard BURGUER “Las divinidades del universo religioso Cupisnique y Chavín.” En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Lima, 2000, p. 53.

⁸ E. YACOVLEFF, “Arte plumaria entre los antiguos peruanos.” Lima: *Revista Del Museo Nacional*, Tomo II, No. 1, 1933, pp.137 – 158.

cabeza de felino. Sostiene en la mano derecha una vara serpentiforme de cuya boca inferior sale una serpiente más pequeña y de aspecto naturalista. El puño de la vara presenta un ave bicéfala con garras de felino. El cuerpo de la vara presenta ondulaciones que pueden ser las manchas de la piel de serpiente. En la mano izquierda sostiene a un mono por la cola y éste, a su vez, parece sostener un tubérculo. A su lado, aunque sin sostenerla, hay otra vara con una cabeza estilizada de serpiente hacia abajo, que tiene a los lados del cuerpo cuatro serpientes como apéndices y a la izquierda unas volutas como una especie de “campanillas”. Termina arriba en forma de punta curvada y dentro del cuerpo de la vara va una fila de felinos.

Algunos de estos seres sobrenaturales antropomorfos podrían ser también sacerdotes o asistentes de la divinidad, pues portan el mismo atuendo ceremonial: el tocado adornado con la diadema característica y la máscara bucal del felino. Cuanto más numerosos y complejos son los apéndices es probable que sea mayor el rango del personaje.⁹ Como se observa, los motivos de serpientes y rasgos felínicos inherentes a la deidad suprema de Chavín, se encuentran y son en mucho semejantes con la deidad de la Portada del Sol de Tiahuanaco, especialmente en la vara compuesta de una serpiente coronada con dos cabezas de falcónida o cóndor. Igualmente, la divinidad suprema aparece muy estilizada en los Nasca, como una representación de una máscara del ancestro mítico con rasgos felínicos, de cuya boca emergen dos apéndices o lenguas con filas de hombres y mujeres muertos, pero sosteniendo sendas varas en las manos (Fig. 6).¹⁰

Para los Mochica los estudiosos han determinado que es probable que *Aiapaec* sea la divinidad suprema, o en todo caso que el Sol esté representado como un dios guerrero radiante transportado en la litera por aves; que Pachacamac o Wiracocha sea el dios inmóvil, sentado en las entrañas de los cerros, acompañado por serpientes; y que el Trueno o Rayo esté representado por el dios búho, ataviado con una camiseta resplandeciente, recubierta de placas de metal.¹¹ A su vez, la historiadora Rostowrowski considera que Pachacamac, en tiempos de los mochica fue asimilado y su representación era como una figura antropomorfa de rostro “arrugado”, portando en cada mano tres varas o báculos (Fig. 7, 7a y 7b). Sin embargo, podría ser también el mismo Wiracocha o Sol, dado que

⁹ Krzysztof MAKOWSKI, “Los seres sobrenaturales en la iconografía Paracas y Nasca.” En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Lima, Banco de Crédito, 2000, pp. 277-312.

¹⁰ Helaine SILVERMAN “Nasca: geografía sagrada, ancestros y agua.” En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Lima, 2000, p 264.

¹¹ Krzysztof MAKOWSKI, “Las divinidades en la iconografía Mochica”. En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Lima, 2000, pp. 144-145.

aparece cerca a un conjunto de 18 seres antropomorfos y zoomorfos con una vara cada uno, que recuerdan la composición de los seres en cuadrículas que flanquean al dios de las varas de la Portada del Sol de Tiahuanaco.¹²

En efecto, esta deidad con el rostro radiante y sosteniendo dos báculos destaca de manera magnífica e imponente en el relieve central de la llamada Portada del Sol de la cultura Tiahuanaco sito en Kalasasaya (Fig. 8, 8a), Bolivia. Los báculos en cuestión contienen glifos o motivos de cabeza de felino fantástico, con rasgos faciales de falcónida. Según el consenso de los estudiosos se ve en esta imagen a una deidad de carácter supremo, a veces comparado con el Wiracocha citado en los textos de los cronistas.¹³ Julio C. Tello considera que esta divinidad nace de la mitología cosmogónica del sur andino incluso en tiempos anteriores a Chavín, sin embargo, el mito más común deviene específicamente de la Isla del lago Titicaca y está relacionado al antiguo adoratorio de Tiahuanaco, cuya leyenda fue recogida con mayor diligencia por Juan de Betanzos.¹⁴

El programa iconográfico de esta Portada encerraría un complejo calendario en el que el Sol estaría representado en esta figura de rostro radiante con los dos báculos, que para Makowski sería el mes solsticial de la estación húmeda que corresponde al mes de diciembre.¹⁵ Esta deidad, guardando casi los mismos rasgos o motivos, se presenta también con cierta profusión en el arte Wari, en su cerámica y en sus textiles.

Hay autores contemporáneos descendientes directos de estas culturas antiguas, y por lo tanto basados en su tradición, que guardan saberes que explican la iconografía Tiahuanaco de la Portada del Sol. Es el caso de Inka Waskar Chukiwanka, quien ha escrito un texto llamado *El Katari*,¹⁶ en el cual expone una teoría del origen del mundo antiguo mediante este *Katari*, divinidad que esta representada precisamente como el personaje principal de dicha Portada del Sol. Refiere el citado autor:

¹² María ROSTOWROWSKI, “La religiosidad andina.” En: *Los Dioses del Antiguo Perú. Vol. 2.* Lima, Banco de Crédito, 2001, p. 199.

¹³ Krzysztof MAKOWSKI HANULA, “El panteón Tiahuanaco y las deidades con báculos.” En: *Los Dioses del Antiguo Perú. Vol. 2.* Lima, 2001, p. 68.

¹⁴ Julio C. TELLO, “Wira-Kocha.” En: *Inca.* Vol. I, No. 1, enero-marzo 1923, pp. 163-177. La leyenda consiste en que *Wirakocha* hace el cielo, la tierra y ciertas gentes, y desaparece dejando el mundo en la oscuridad. Luego reaparece, convierte en piedras a las personas del primer acto; crea el sol, la luna y estrellas y a los modelos o arquetipos humanos; ayudado por sus asistentes viaja por toda la tierra haciendo salir a las gentes y luego desaparece por el Océano.

¹⁵ K. MAKOWSKI HANULA, “El panteón Tiahuanaco y las deidades con báculos.” 2001, p. 87.

¹⁶ http://www.quechuanetwork.org/yachaywasi/el_katari.doc (consultado el 12 de setiembre de 2006).

El qalawawa (monolito) con barbas que se encuentra en el centro del templete semisubterráneo, lleva en un uno de sus costados un Katari con el rostro clásico de la serpiente. Dicho rostro del Katari es una representación principal del origen y el devenir de la vida y se encontrará en el humano Sol o el Willka (personificación del Sol), ubicada en la parte central de la llamada Puerta del Sol.

La figura y estilización de la serpiente se establece en la cabeza, cuerpo, manos y en la escalinata.

En uno de los 24 rayos que desprenden de la cabeza del Willka, en la parte central de arriba se encuentra una cabeza de serpiente con tres plumas de aves colocadas encima. Esto se lo recuerda al Qhon Tiki creador y dador de la vida.

Los rayos que salen del rostro del Willka son las 24 serpientes, con cabezas de antenas y pumas expresados en los 17 rayitos de sol y en las 6 cabezas de puma. Representan simbólicamente a las 24 naciones principales esparcidas en los cuatro puntos cardinales y en forma de 24 hombres águilas acompañan a los dos costados del Willka. Los dos ojos del rostro del Willka son del puma con alas.

En el centro del pecho del Willka, se encuentra el Katari-Cóndor, con la cabeza de serpiente, el cuerpo de siete triángulos y en la cola lleva tres plumas del cóndor, en si la figura estilada va de derecha a izquierda denotando el curso sideral y cósmico del rumbo existencial, constituyéndose en el taypi o medio del mundo dentro los cuatro partes del tiempo y espacio. En el extremo de la falda del Willka se ven seis rostros de serpientes de agua.

Cada mano del Willka muestra la fuerza doble del puma, por el codo cuelga un rostro de serpiente con la cabellera de águila. Llevando dos cetros que son rayos serpiente-cóndor que representan al rayo del cosmos en la tierra. En la mano izquierda lleva una serpiente rayo, el Illapa de dos colores blanco y negro, en la parte baja las tres casillas negras y la cabeza de cóndor y arriba dos cabezas de águilas, en su mano derecha lleva el rayo Kürmi o Curi de siete cuadrados (tres oscuros, tres claros y uno tapado con la mano), con la cabeza de cóndor hacia abajo y en la parte de arriba el arco iris.

La serpiente sin alas de la tierra se sitúa al centro de la montaña o escalinata donde se posa el Willka, rodeado de otra serpiente con dos cabezas de pumas. Salen de ella seis cabezas de águilas y de las dos de cabeza de águila también salen otras dos cabezas de puma. La serpiente estilizada se conforma de una cabeza con el rostro y la lengua de la serpiente y el cuerpo con cuatro espacios divididos y no lleva plumas.

Se dice que los inkas hasta el mismo Tupamaru y Tupakatari, tomaron muy en cuenta estos símbolos del Padre Sol de la puerta del sol.

El texto es bastante complejo por la variedad de serpientes y sus combinaciones con motivos de falcónidas, felinos y elementos de la naturaleza, pero esa variedad, asimismo, trata de decir que existe una jerarquía en ellas y también transformaciones del mismo ser, en este caso, de la serpiente *Katari*. Para Carrión Cachot también el dios de la Portada representa a la Deidad Suprema, y no al Sol, que descansa sobre una serpiente semienrollada que está en conexión con algún ciclo temporal, pues el monumento es un

calendario.¹⁷ Noción que se refuerza con la serpiente en el rayo central de la cabeza de la deidad suprema que representa el *qhon tiki*, epíteto propio de *Wiracocha*.

En principio esta divinidad es la serpiente alada que deviene a su vez de *Qhon Tiki* o rayo primigenio fundamental del universo, configurado como una serpiente de fuego con los colores del arco iris y con alas, llamada *Ninakatari*, creador en el cosmos de los planetas, las estrellas, del sol y la luna; el cual al caer a la tierra creó a los animales, a las plantas y al hombre, es decir, a las naciones que emergieron como serpientes humanas.¹⁸ Esta divinidad es la que Guamán Poma denomina *Tikse Uira Cocha*. Para el cronista Montesinos *Illa-Ticci Viracocha* significa *Pirua* o troje, que era el modo más antiguo de denominarlo, y es el ‘Principio Reproductor del Universo’,¹⁹ ‘el resplandor y abismo y fundamento en quien están todas las cosas’.²⁰ La voz *Ticçi* para González Holguín significa “origen”, “principio”, “fundamento”, “cimiento”, “causa”.²¹ El término *Uilca* o *Vilca* fue también un nombre antiguo del Sol entre los Aimara.²² Ahora, volviendo al texto de Inka Waskar Chukiwanka, el *katari* propiamente dicho, viene de *qallari* o principio, cuando el rayo llegó a la tierra y al transformarse en serpiente, por arrastrarse, se le llamó *Qatati* y luego *Qatari*, el que se arrastra por el suelo. Es la gran serpiente, por el cuerpo que se mueve se le nombra *Khatati* y *Khatari*, es la serpiente que cayó a la tierra y vive escondida entre las piedras como principio dador de la vida, y que sale en la forma del rayo o convertido en *Illapa* para anunciar las lluvias. En suma, la divinidad con los báculos es el Sol o Inti, con el nombre antiguo de *Willca* pero que tiene detrás a *Kon Tiki Wiracocha*, el mismo que también se personificaría en parte tanto en *Illapa* como también en el Sol.

Bien, respecto a las varas o cetros de esta divinidad se concluye una vez más que son representaciones del rayo configurado por la fusión y atributos de la serpiente y el cóndor, o bien de la serpiente con el águila.

¹⁷ Rebeca CARRIÓN CACHOT, *La religión en el Perú (Norte y Centro de la Costa, periodo Post-clásico)*. Lima: Talleres Gráficos de “Tipografía Peruana” S.A, 1959, p. 324.

¹⁸ I. W. CHUKIWANKA, *El Katari*. (http://www.quechuanetwork.org/yachaywasi/el_katari.doc.)

¹⁹ Citado de Samuel A. LAFONE QUEVEDO, “El culto de Tonapa. Los himnos sagrados de los reyes de del Cuzco según el Yamqui – Pachacuti. Ensayo mitológico.” La Plata: *Revista del Museo de la Plata*. Vol. III, 1892, p. 336.

²⁰ A. LAFONE QUEVEDO, “El culto de Tonapa.”, p. 363.

²¹ *Ibid.*, p. 337.

²² *Ibid.*, p. 342

La importancia que luego alcanzó *Wiracocha* en la época de los incas se conoce gracias a la información de *La Relación de antigüedades deste reyno del Pirú* escrita por don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua, natural de Santiago de Hanan Waywa y Hurin Waywa de Urqu Suyu, entre las provincias Kanas y Qanchis en Qulla Suyu, y fue encontrada junto con documentos que pertenecieron al padre Francisco de Ávila (1573-1647), doctrinero y extirpador de idolatrías en el Perú, con notas de su mano. En este texto se explica toda la cosmovisión andina, especialmente gracias al folio 13v, donde hay un dibujo del altar mayor del *Quri Kancha* que fue construido por *Mayta Qapaq Inqa* alrededor de una plancha de oro que simbolizaba a la deidad mayor *Tikzi Qapaq Wira Quchan Pacha Yachachiq*. Mayta Qapaq Inqa, según el autor, fue un reformador religioso, quien se opuso al culto de las *wakas* y los ídolos, incluso al del sol y la luna, y acentuó el culto del hacedor *Tikzi Qapaq Wira Quchan Pacha Yachachiq*, y aún pronosticó el advenimiento del cristianismo.²³ El altar dibujado refleja el principio andino de la oposición *hanan / hurin*, con los elementos masculinos ubicados a la derecha y los femeninos a la izquierda del eje central neutro, enfrentados simétricamente. La denominación de *Pacha Yachachiq*, según César Itier significa “el que lleva la superficie de la tierra, el suelo, a su pleno desarrollo (sobre entendido: para su pleno aprovechamiento agrícola)”.²⁴

Sin embargo, lo que empalidece la versión de Pachacuti, según Duviols, es que en primer lugar ofrece “una historia de los Incas interpretada desde un punto de vista providencialista.”²⁵ Y que el dibujo del altar no es más que una versión indígena de la cosmología cristiana y su estructura refleja la de los retablos eclesiásticos, es decir, es producto de una interpretación sumamente aleccionada por la catequesis católica donde lo que se muestra es la doctrina cristiana acomodada a una probable cosmovisión andina, en la que sacerdotes, como Ávila, también parecen haber intervenido en su estructuración final. Sin embargo Duviols reconoce que Wiracocha se puede identificar “como el sol mismo o como un avatar del sol.”²⁶

²³ Rita FINK, “La cosmología en el dibujo del altar del Quri Kancha según don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua.” *Revista Histórica*, Vol. XXV, No. 1, julio 2001, p. 2.

²⁴ César ITIER, “Las fuentes quechuas coloniales y la etnohistoria: el ejemplo de la Relación de Pachacuti.” En T. BOUYESSE-CASSAGNE (ed.). *Saberes y memorias en los Andes*. París: Institut des Hautes Études de l’Amérique Latine; Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 1997, p. 99.

²⁵ ITIER, “Las fuentes quechuas coloniales y la etnohistoria: el ejemplo de la Relación de Pachacuti.”, p. 2; Ver también a Pierre DUVIOLS, “La interpretación del dibujo de Pachacuti Yamqui”. En: T. BOUYESSE-CASSAGNE (ed.), *Saberes y memorias en los Andes*, pp.101 y ss.

Thérèse Bouysse-Cassagne sostiene: “En los Andes, el sentido de Viracocha, a saber Sol de Agua, fue interpretado por los españoles por analogía a su propio viaje marítimo”.²⁷ En el fondo como ya habían sostenido Torero y Duviols, Viracocha sería una metátesis de Waricocha: a saber sol de agua; interpretación más coherente con los mitos de origen del sol en el Titicaca.²⁸

Si bien algunas crónicas mencionan bultos de Wiracocha, las evidencias arqueológicas señalan solamente la existencia de un ídolo, el cual se redescubrió seccionado, es decir el cuerpo se encontró en el Cusco y la cabeza en Madrid, tiene la forma de un ser humano con el rostro naturalista de un inca.²⁹ Sin embargo, según el dibujo del cronista Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua, la forma de un óvalo identificado como *Wiracocha* parece dominar o contener a una serie de elementos dispuestos lateralmente, o simétrica y verticalmente, entre los que se cuenta a los principales astros como el sol y la luna, estrellas o planetas, como el lucero de la mañana y de la tarde o las Pléyades, elementos climáticos como el rayo, las nubes, las lluvias, el arco iris, o geográficos como los cerros, los ríos, las fuentes, humanos como el hombre y la mujer, y vegetales como el maíz o el árbol de la vida.

Es decir, según el autor de esta *Relación* la deidad superior y comparable al Dios cristiano es:

Wira Quchan Pacha Yachachip Unanchan, o Tikzi Qapaqpa Unanchan, o T'unapa Pachakayuqpa Unanchan, o kay qari kachun, kay warmi kachun ñiqpa unanchan, payta yuyarina intip intin tikzi muyu kamaq [símbolo de Wira Quchan Pacha Yachachi, o símbolo de Tikzi Qapaq, o símbolo del que tiene a T'unapa como mayordomo, o símbolo del que dice ‘este sea hombre, esta sea mujer’, es para recordarlo a él, el Sol de los Soles, Tikzi muyu Kamaq], quiere decir: Imagen del Hacedor del cielo y tierra.³⁰

Para Estermann, *Wiraqocha* como Dios es parte integral del universo y la forma del huevo u óvalo que lo representa, en el dibujo de Pachakuti Yanqui, se refiere a la cuestión

²⁶ Citado por ITIER, “Las fuentes quechuas coloniales y la etnohistoria: el ejemplo de la Relación de Pachacuti.”, p. 99.

²⁷ “De Empédocles a Tunupa: evangelización, hagiografía y mitos” En: T. BOUYESSE-CASSAGNE (ed.), *Saberes y memorias en los Andes*, p. 184.

²⁸ *Ibid*, p. 204.

²⁹ Manuel BALLESTEROS GAIBROIS, “Mito, leyenda, tergiversación en torno a Cacha y el ‘templo’ de Racchi.” *Historia y Cultura*, 12. Museo Nacional de Historia - INC, Lima, 1979, pp. 7-26.

³⁰ R. FINK, “La cosmología en el dibujo del altar del Quri Kancha según don Joan de Santa Cruz Yanqui Salca Mayqua.” 2001, p. 6.

del origen y “el nombre honorífico (o funcional) de *Pachayachachiq* que significa literalmente ‘El que hace conocer a la *pacha* o en forma más occidentalizada: ‘El Profesor Cósmico’.”³¹ En suma, queda la idea de que hay un ser superior asociado a la luz, al Sol, al rayo, cuya imagen se trastoca en el tiempo pero mantiene su jerarquía.

Ahora bien, volviendo a la idea de una evolución anterior de esta divinidad o sus semejantes, se tiene que si las representaciones principales del dios de las varas de la Estela Raymondi de Chavín y de la Portada del Sol de Tiahuanaco no representan al mismo dios, sí son muy semejantes y expresan la misma idea religiosa y de poder, “ambas representan a deidades de gran sacralidad [...] y ambos sostienen un bastón o báculo en cada mano, que denota ‘poder’, pero no un ‘poder para mandar’ sino la capacidad de ‘poder hacer’.”³² Este icono se difunde durante el Horizonte Medio, es decir del siglo VI al IX, desde el altiplano sureño hasta la costa del extremo norte. Justamente en el panorama costero, en el ámbito cultural de Ancón, Pativilca, Casma y Chimú, principalmente, Carrión Cachot reconoce variantes notables de la deidad en cuestión bajo distintas denominaciones: deidad suprema, dios solar, dios de la fertilidad, dios agrícola, dios del maíz, etc.; este último aparece representado sosteniendo las varas y circundado de rayos en formas de choclos.³³

Profundizando en la investigación de Carrión Cachot, dentro del campo de la iconografía, en el periodo del Horizonte Medio se encuentra mucha cerámica costera entre Casma y Chimú con relieves de dioses portadores de bastones. Muchos de ellos son figuras antropomorfas y frecuentemente llevan plantas alimenticias en las manos. Carrión Cachot los ha tratado con cierta extensión, e interpretado como las representaciones de un dios solar o una diosa lunar. En algunos ceramios se ilustra el acto de unión de la pareja junto al árbol sagrado, o árbol de la vida, cargado de frutos, estrechamente vinculado a la fructificación de la tierra (Fig. 9). La unión de los dos seres divinos representa la fusión de las fuerzas cósmicas que favorece la fructificación de la tierra, y los animales participantes son agentes de los dioses.³⁴ Usualmente la divinidad suprema aparece debajo del cuerpo dentado del dragón bicéfalo que forma un arco, es conocido también como Dios de la

³¹ Josef ESTERMANN, *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1998, p. 150.

³² Julio VALLADOLID RIVERA, “Agroastronomía Andina.” En: *Actas y Memorias Científicas*. Vol. I, XI Congreso Nacional de Folklore, Huancayo, 19-23 de agosto de 1991, p. 260.

³³ Rebeca CARRIÓN CACHOT, *La religión en el Perú (Norte y Centro de la Costa, periodo Post-clásico)*. Lima, Talleres Gráficos de “Tipografía Peruana” S. A., 1959, pp. 67 - 73.

³⁴ R. CARRIÓN CACHOT, *La religión en el Perú*, 1959, p. 16.

Fertilidad (Fig. 10), provisto de un cinturón de serpiente, sosteniendo en ambas manos dos cetros con rayos transformados en choclos, expresivos de su poder generador; tiene corona con adorno escalonado, vincha serpentiforme, cuchillo frontal y *unku*. Esta es la Deidad Suprema que radica en la serpiente, pero en su función agraria. Usualmente tiene a uno o dos personajes antropomorfos como asistentes sacrificadores con el *tumi*.³⁵ Esta divinidad puede ser conocida también como el dios agrícola pues aparece como un sembrador de semillas, y como dios solar dispensador de lluvias en las cumbres o las montañas (Fig. 11). Sus atributos son: la serpiente simbólica de las lluvias, el cinturón bicéfalo que al ser agitado en el firmamento desata las aguas, los cetros o varas sagradas cargadas de poder germinativo. Unas veces consiste en palas agrícolas, otras, en robustas plantas de maíz, o en bastones cargados de potencia germinativa, provistos de numerosos rayos que terminan en gérmenes vegetales o en frutos de maíz.³⁶ Cuando el Dios de la Fertilidad adopta el aspecto de una Deidad Solar, sus rayos se transforman en frutos de maíz, entonces como emblema de su poder generador porta en una de las manos un cetro transformado en caña de maíz con hermosos choclos, que generalmente termina en la parte superior en una cabeza de serpiente (Fig. 12).³⁷ En realidad, el dios Solar resulta ser un protector del maíz y en general del mundo vegetal.

Ahora bien, la pareja solar-lunar es, asimismo, la protectora de los vegetales y en especial del maíz, y aparece también representada desde Chavín. Recuérdese, por ejemplo, la divinidad femenina con las varas, o la conjunción de dioses en forma de lagartos en el Obelisco Tello. Esta idea parece pervivir por ejemplo en el ídolo dual de madera, procedente de las ruinas de Pachacamac.³⁸ Esta divinidad sería justamente uno de los creadores de los alimentos. Al respecto Kaulicke recuerda lo siguiente: “Pachacamac descuartiza a una divinidad, cuyos dientes luego siembra y de estos surge el maíz; de las costillas y los huesos se origina la yuca; de la carne se forman los diferentes frutos y árboles.”³⁹

³⁵ CARRIÓN CACHOT, *La religión en el Perú*, p. 41.

³⁶ *Ibid.*, p. 56.

³⁷ *Ibid.*, p. 57.

³⁸ *Ibid.*, p. 81.

³⁹ Peter KAULICKE, *Contextos funerarios de Ancón*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1997, p. 78.

Pachacamac es la deidad creativa, cuya representación se conserva y consiste en una columna de madera de unos dos metros de alto (Fig. 13, 13a y 13b). En la mitad superior, como el dios Jano de la mitología griega, presenta dos rostros situados opuestamente; en el cuerpo el vestido tallado presenta rasgos geométricos, mazorcas o choclos, y algunos rasgos muy semejantes a la planta del maíz. Este ídolo, como dios creador es el que da vida a la naturaleza, el que da los alimentos. En la sección intermedia, además de elementos zoomórficos destaca un ser antropomorfo con báculos como si fuera uno de los asistentes del dios Pachacamac.⁴⁰ Para los incas podría haber habido una relación de identidad entre el dios Pachacamac y *Wiracocha*, o el gran *Katari*; o con el dios Sol, *Inti* o *Punchauca*; y estos dioses, a su vez, simbolizarse en el bastón de mando o de poder de los propios gobernantes incas en sus diferentes niveles. Entonces, es plausible pensar que existe una fuerte relación entre el bastón o vara de mando con la forma alargada del ídolo y con la representación del maíz como parte de su cuerpo. Es más, considérese también que, en este caso, el ídolo está hecho de madera con la que también se hace la mayor parte de los bastones de mando, aún en tiempos actuales. Es decir, el ídolo de Pachacamac tiene el modelo de una vara. La divinidad está en el puño, coronándola, y el resto de sus atributos en función de la agricultura están a lo largo de la vara, en la que se incluyen plantas, animales propiciadores, y el hombre o divinidad secundaria provista de dos varas.

Tal parece ser que este dios de las varas se encarna también en la llamada Deidad Principal Lambayeque⁴¹, quien aparece en los cuchillos *tumi* y en una serie de elementos como textiles, vasos y cerámica, mayormente sosteniendo báculos y a veces cabezas trofeo (Fig. 14). Con los Chimú la deidad de los báculos se humaniza, los atributos de animales desaparecen y sugieren la idea del parentesco con lo divino; los mismos báculos que antes tenían formas de serpientes, lagartos y aves ahora son simples y finalizan en punta o de forma redondeada y ocasionalmente puede sujetar un cuchillo tipo *tumi* en una mano y un báculo en la otra.⁴²

Ahora bien, ¿qué hay de las varas en sí, de las evidencias concretas de estas culturas antiguas? Retrocediendo a los tiempos de Chavín, no se conoce evidencias

⁴⁰ Jalh DULANTO, "Dioses de Pachacamac: el ídolo y el templo." En: *Los Dioses del Antiguo Perú. Vol. 2*. Lima, 2001, p. 168.

⁴¹ Carol MACKEY, "Los dioses que perdieron los colmillos." *Los Dioses del Antiguo Perú. Vol. 2*, 2001, p.125.

⁴² C. MACKEY, "Los dioses que perdieron los colmillos.", 2001, p. 141.

arqueológicas de las varas de mando, es más, en líneas generales no se han encontrado varas que tengan las formas que aparecen en las principales representaciones iconográficas, lo que sí se conoce son las varas de madera forradas con plumas de la cultura Paracas (550 a. C.- 100 d. C.) encontradas en los fardos funerarios (Fig. 15) y dadas a conocer por E. Yacovleff:

Hasta que grado llegó la prolijidad del artífice paraquense en esta clase de labores, lo prueba el esp. 319-2, un bastón o macana forrada con tripas de llama (?) y adornada con una serie de anillos o ajorcas de plumas, cada uno de los cuales se compone de plumas rojas y las de color azulado.⁴³

Algunos pendientes de plumas de formas cónicas, que se encontraban en las tumbas Paracas, pueden haber sido parte de la decoración de estos bastones (Fig. 16).

Otro ejemplar de la cultura Paracas, es un probable bastón de mando perteneciente a la Colección Enrico Poli (Fig. 17). Es una vara muy larga, de madera pintada con rojo sobre la cual, a partir de la mitad hacia arriba, se nota anillos dorados o plata dorada, en cambio en la parte inferior termina de manera puntiaguda y con el propio color oscuro de la madera. La coronación de forma esferoidal tiene un ave marina, al parecer, con un pez en la boca, y por la tonalidad verde que presenta parece tener mucho cobre. La simbología del bastón por el dorado y el color rojo está asociada a la deidad solar en su manifestación del rayo de luz y fuego, y por el ave marina está en relación a su rol fecundador. Otra vara Paracas del mismo tipo, aunque muy deteriorada, procedente de Ocucaje, Ica, se conserva en el Museo Nacional de la Cultura Peruana (Fig. 18), es de madera con restos de anillos de metal (plata y cobre) y con anillos policromados en color rojo y amarillo ocre. Ha perdido el puño, posiblemente alguna ave como en la vara anterior. La vara está quebrada, por lo que se presume que le falta una buena parte. Ahora bien, la profusión de anillos tanto metálicos como policromados, en ambas varas, connotan al rayo o a la serpiente, sea por la idea de ondulación sobre su propio eje, sea por los anillos mismos que componen el cuerpo del ofidio.

Esta idea del movimiento zigzagueante u ondulante del rayo o de la serpiente, adquiere mayor relevancia en otro modelo de vara muy distinta de la cultura Paracas, en un ejemplar de madera oscura, fina, pulida y precisa en el tallado, perteneciente al Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, la cual tiene forma helicoidal desde la punta hasta un poco más de la mitad de la vara; no muestra decoración adicional,

⁴³ E. YACOVLEFF, "Arte plumaria entre los antiguos peruanos." *Revista Del Museo Nacional*, Tomo II, No. 1. Lima, 1933, p.146.

es decir, no tiene plumas, metales, incrustaciones ni aditamentos textiles (Fig. 19). El significado que connota por la forma helicoidal es la del rayo, es decir, es el rayo mismo de la deidad suprema o solar, o tal vez en su caracterización del dios Rayo, el cual está igualmente simbolizado con la serpiente. Su función, más que por el lado político, debió haber estado en el campo religioso, aunque ambas iban de la mano en las sociedades del Perú antiguo. Esta noción religiosa pervive todavía asociada a la cruz cristiana en los Andes y en los grupos étnicos de la Amazonía, tal como se advierte en un bastón de los Conibo en el Alto Ucayali, que muestra a una serpiente enroscada en la vara con la cabeza dirigida hacia arriba, a punto de atrapar a un pájaro (Fig. 20). Similares varas a las de Paracas, aunque más sencillas y menos precisas en sus funciones (Fig. 21), son mostradas por Kaulicke en los restos funerarios de Ancón correspondientes al Horizonte Medio; son objetos que también pueden ser armas, estandartes, banderas o insignias, pero no hay seguridad si son símbolos de “un status social marcado de guerreros.”⁴⁴ Llama la atención los pendientes, semejantes a los de Paracas, que las varas sostienen en la parte superior. Esta es una constante, pues también se observan en los dibujos sobre los incas hechos por Guamán Poma, y también en las representaciones de los keros incas durante la época virreinal, los cuales se tratará de explicar más adelante.

Dentro de los vestigios hallados por los arqueólogos son famosos los cetros del señor de Sipán (Fig. 22, 22a) pertenecientes a la cultura Mochica (100 a. C. – 600 d. C.), especialmente uno de ellos que tiene un remate en forma de pirámide trunca invertida con escenas de suplicio de prisioneros, probablemente por el mismo señor de Sipán, provisto de una suntuosidad extremada por la calidad de la plata, el oro y los relieves figurativos, que son indicios de la capacidad técnica y artística que se había alcanzado en esa época, aunque según el arqueólogo Walter Alva se trataría de un cetro-cuchillo de sacrificio.⁴⁵ Sin embargo, es probable que la parte inferior semejante a una punta de cincel haya estado más bien incrustada en una vara de madera. Otra vara interesante, descubierta por Duncan Strong en el ajuar de un sacerdote enterrado en el valle de Virú, presenta en el remate al Dios Sembrador o Aiaípec (Fig. 23).⁴⁶ Otra vara similar en el mismo Museo tiene la forma de un remo o lampa y también aparece representado el dios sembrador o agrícola (Fig. 24).

⁴⁴ Peter KAULICKE, *Contextos funerarios de Ancón*. Lima, 1997, pp. 65-66.

⁴⁵ Walter ALVA, *Sipán*. Lima: Cervecerías Backus y Jhonston S. A., 1994, pp.78- 81, Lám. 77.

⁴⁶ R. CARRION CACHOT, *El culto al agua en el antiguo Perú. La Paccha elemento cultural Pan-andino*. Lima: Separata de la Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Vol. II, N° 2, 1957, p. 57.

Volviendo a los vestigios concretos como producto de los hallazgos arqueológicos, se conocen algunas varas de madera de épocas tardías, por ejemplo las del Museo de Arte de Lima, en las que destaca una vara de la cultura Chancay (1000-1450 d.C.) con una coronación con cuatro mazorcas de maíz dentro de sus concavidades respectivas, y dos que la rematan (Fig. 25), en clara señal de que la vara forma parte del mundo ritual agrícola relacionada a la divinidad del maíz. Las otras varas de la colección del Museo de Arte de Lima son de la cultura Chimú, las hay en forma de cabeza, de personaje antropomorfo con tocado elevado calado con dos felinos-dragón sentados (Fig. 26). Hay otra con un solo dragón rematado por cuatro cantarillos (Fig. 27) y otra cuyo remate es un felino sujetando entre las garras una cabeza trofeo (Fig. 28). Como se ve estas varas van relacionadas al felino, protector de la agricultura, símbolo de ella y expresión de la divinidad suprema.

Dentro del mismo contexto ritual está una vara de la cultura Ica-Chincha (1000-1450), que se encuentra en un museo europeo y que se conforma de una serie de motivos escalonados dispuestos a lo largo del fuste, mientras que un ave corona el bastón (Fig. 29). El motivo escalonado es, para Cristóbal Campana, la representación de la ola del mar tal como acontece en los relieves murales del arte Chimú en Chan Chan,⁴⁷ pero estas trece escalas de la vara parecen también ser las emanaciones radiantes del Sol y el ave picoteando un vegetal, al parecer una flor, como agente de la polinización, como la manifestación de su poder fecundante. En cambio, para Arthur Posnasky el signo escalonado es el símbolo de la Tierra o *Pacha*, especialmente expresado en el sentido de andenes o *pata-pata* en aymara,⁴⁸ si esto fuera así hay aquí una fusión fecundante entre la vara y la madre tierra. Es decir, la vara como instrumento de la divinidad suprema simboliza al agua y fecunda a la Tierra. El propio Posnasky se refiere que en tiempos de los Tiahuanaco había un vaso alargado en forma de embudo con un agujero en la parte inferior que sirvió para *Tchallar* (que proviene del vocablo aymara *Tchallakipatha*) o hacer la libación con la tierra, o el sacrificio a la tierra, que consiste en derramar agua dentro del suelo, por lo que estos vasos, al igual que esta vara Ica-Chincha llevaban también los signos escalonados de la Tierra.⁴⁹ Sin embargo, el sacrificio no se hacía con líquidos corrientes “sinó con una comida líquida-espesa, hecho de maíz (la *lahua*) muy

⁴⁷ Cristóbal CAMPANA DELGADO, “Conceptos de espacio y tiempo en el arte antiguo.” En: *Illapa*, Año 2, N° 2, Diciembre 2005. Lima: Universidad Ricardo Palma, p. 33.

⁴⁸ Arthur POSNANSKY, “El signo escalonado en las ideografías americanas con especial referencia á Tiahuanacu.” En: *International Congress of Americanists*, Part II. London, 1913, Harrison and Sons, pp. 280-292.

⁴⁹ *Ibid.*, p.287.

usada por el indígena hasta el día de hoy.”⁵⁰ Precisamente, la relación con la divinidad suprema es evidente en estos vasos, pues es frecuente encontrar en ellos el famoso rostro con rayos que podría representar el Sol (Fig. 30). Queda pues establecida aquí una fuerte relación entre la vara de poder y la *paccha*, recipiente que se usa actualmente para el culto al agua (Fig. 31). Solo cabe hacer una diferenciación, la *paccha* usualmente tiene un intrincado sistema hidráulico al interior de la vasija, un pico simple, o una canaleta en zigzag o entrecruzada (en alusión a la serpiente), que parte del vaso y se desplaza externamente para esparcir el agua. Mientras que estos vasos-embudo están diseñados para penetrar en la tierra y derramar al interior el líquido fecundante, con lo cual se relacionan con las varas contemporáneas campesinas que tienen un casquete de hierro para clavarlas en la tierra.

El Museo de Arqueología, Antropología e Historia del Perú muestra también algunas varas relativas al periodo Chimú, y destaca la que forma parte de una escenificación de un soberano Chimú, quien sostiene una vara de madera con un remate de plata (Fig. 32). Los detalles de la decoración de plata calada en la coronación son poco claros, pero han de estar relacionados a los dioses tutelares supremos. Hay otras varas que están en exhibición en el mismo Museo mucho más sencillas, con sus empuñaduras muy estilizadas y abstractas, como aquella que presenta un motivo pronunciado de choclo, u otra con una estilización más geométrica y fálica.

Más notable es la vara de madera enteramente forrada de oro de la cultura Chimú-Inca (1450-1533) de la colección del Museo de América de Madrid (Fig. 33), que presenta un fino relieve de líneas geométricas y retículas losángicas que está coronada por una media luna ovalada que, por sus rasgos, debe haber pertenecido a una autoridad importante. El puño de la vara se ve un poco estropeada, y recuerda mucho al tocado de la deidad solar representado en el arte de la época. Además, el mismo color del oro denota a esta deidad y también la decoración de losanges con elementos radiantes interiores.

Para complementar estas evidencias arqueológicas bien vale añadir la información gráfica recopilada por el Obispo Baltasar Martínez Compañón en su jurisdicción de Trujillo durante los años 1779-1791. En efecto, él mandó dibujar a la acuarela dos personajes difuntos de la elite Chimú, probablemente hallados en sus tumbas, a los que

⁵⁰ *Ibid.*, p. 288.

tituló: “Ajuar funerario”.⁵¹ El primero se trata de algún curaca muerto con toda su parafernalia funeraria (Fig. 34). Se observa su gran tocado de plumas, sostiene en la mano derecha un colgante de la faja tejida que lleva, y en la izquierda un cetro de madera tallada con nudos que culmina en punta, posiblemente de madera de huarango. A cada lado se observa un cesto abierto tipo cofre, con cinco esferas, y a la izquierda un pectoral. Está apoyado sobre una tarima o petate con una tela de algodón de base, y otra con decoración leve que le cubre hasta medio cuerpo. La vara que porta solamente llama la atención por el tamaño y los nudos, que recuerdan a los anillos de plata de las varas actuales; los nudos denotan a los puntos de germinación del tallo de una planta. La otra acuarela, también puede tratarse de la representación de algún curaca (Fig.35). Se observa un gran tocado tipo turbante con forma de caracol (*Strombus galeatus*), sostiene en la mano derecha un bastón de madera con la coronación en forma de sol radiante o disco; viste un *uncu* decorado con felinos y formas geométricas en forma de cruz y debajo una tela de algodón blanco. En la parte superior, en el ángulo izquierdo, un mate con un diseño de estrella, o el sol radiante, y a la derecha una concha de abanico. Hay números en el dibujo que indican el nombre de estos elementos pero en el tomo revisado no hay ninguna leyenda que las nombre. Aquí el bastón es más pequeño que el anterior, y la figura del sol la corona; su significación fecundante se refuerza por la presencia del mate, igualmente decorado por el sol radiante, que representaría la masculinidad del curaca y su complemento en el otro extremo mediante la concha de abanico, que representaría lo femenino o a la luna. La significación fecundante adquiere mayor fuerza por la forma de *Strombus* que tiene el tocado blanco del personaje que, como se sabe, significa la masculinidad y por los diseños de la túnica, tanto por el felino asociado a la divinidad suprema del mundo antiguo, y al diseño de la cruz asociado a la constelación de las Cabrillas o Pléyades que marcan el inicio de las lluvias y por tanto del ciclo agrícola andino.

La etnohistoria también nos provee de información respecto al uso de las varas en el Perú Antiguo. Los relatos míticos recogidos por Gerald Taylor señalan, por ejemplo, que en la sierra de Lima, en Huarochirí, la “quilcasha / quillcas (ga) kashu es igual a vara decorada.”⁵² Taylor refiere en otro texto que:

⁵¹ MARTÍNEZ COMPAÑÓN: *Trujillo del Perú*. Tomo IX, Facsímil del manuscrito de la Biblioteca de Palacio de Madrid. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica. Agencia de Cooperación Internacional, 1991, folios 12 y 14.

⁵² Gerald TAYLOR, *Huarochirí: manuscrito quechua del siglo XVII*. Lima, IFEA, 2001, p. 24.

Se dice que cuando Ñauxsapa era hombre, llevaba *quinsayrini* en las orejas y *canachyauri* en las manos. Antiguamente, éstos eran ricamente decorados con oro. Fue el propio inga quien se llevó este oro. Lo que llamamos el *quillecascasho* era su vara.⁵³

Según este relato, ¿debe entenderse que el Inca al llevarse el oro se llevó también la vara, es decir, se llevó el poder? En efecto, con el dominio de los Inca todo el poder pasó a sus manos y estos hechos han quedado marcados en el imaginario de los pueblos avasallados en forma de mitos y leyendas, como en el caso de Huarochirí.

I. 2. La vara de poder en la época Inca

Los incas fueron los receptores de toda la tradición cultural antigua del Perú. Por el despliegue de su actividad conquistadora adoptaron de mejor manera la fanfarria que conlleva la posesión del poder absoluto. Por eso fueron los que mayor despliegue realizaron para garantizar su origen divino asociado a los más poderosos dioses de su tiempo como *Wiracocha*, el Sol, la Luna, el Rayo e inclusive Pachacamac. El mismo origen del Inca estaba mitificado y divinizado, pues era considerado el hijo del Sol, engendrado por uno de sus rayos en la Tierra madre o con la Luna.⁵⁴ Son diversas las informaciones de cronistas al respecto, pero la más difundida es la versión de Garcilaso que señala que *Manco Capac* y *Mama Ocllo* llegaron del Lago Titicaca decididos a formar un Estado, como lo habían prometido a su padre mítico el Sol. Arribaron al pueblo de Pacarec Tampu o Pacarictambo donde pasaron la noche al interior de una cueva, continuando su camino llegaron al cerro Huanacauri sobre el valle del Cusco, y en ese lugar se hundió la vara mágica que portaba Manco Capac indicando el lugar del nuevo Estado a fundarse.⁵⁵ Otra versión fundacional es el mito de los hermanos Ayar, cuya historia se inicia en el cerro Tambotocco ubicado a seis leguas del Cusco, cerca de Pacaritambo (posada de producción). El cerro poseía tres cuevas o ventanas: Maras Toco, Sutil Toco y Cápac Toco, de las cuales aparecieron los grupos étnicos Maras, Tampus y

⁵³ Gerald TAYLOR, *Huarochirí: Ritos y Tradiciones*. Lima, IFEA, 2001, p. 114. La traducción más cercana del término *canachyauri*, según el diccionario del Padre Lira es *etro resplandeciente o ardiente*. La palabra *quillecascasho*, o vara decorada, implica una decoración con ribetes o rapacejos, cintas, plumas, plata y dijes. Ver: Rodolfo CERRÓN PALOMINO, *Diccionario Quechua Junín-Huanca*. Lima: Ministerio de Educación e Instituto de Estudios Peruanos, 1976, p. 68.

⁵⁴ Michel GRAULICH, "La Realeza Inca." En: *Los Incas y el Antiguo Perú*. Madrid, 1991, p. 395.

⁵⁵ María ROSTWOROWSKI, Incas. *Enciclopedia Temática del Perú*. Tomo I. Lima: El Comercio, 2004, p. 21-22.

Ayar respectivamente, los hermanos Ayar eran Ayar Uchu, Ayar Manco, Ayar Cachi y Ayar Auca. Después de una serie de peripecias quedó Ayar Manco para fundar la ciudad del Cusco, allí donde se hundió el bastón de oro, luego cambió su nombre al de Manco Capac.⁵⁶ A *grosso modo* Guaman Poma de Ayala sostiene también que los Incas vinieron del Titikaka, de Tiwanaku, y de allí entraron al Tambotoco y construyeron el Tawantinsuyu. Pero también sostiene que Manco Capac no era hijo del sol y la luna sino que "fue hijo del serpiente amaro". Asimismo, que el Inca se había tornado en otorongo (jaguar), y que adoptó también dicha denominación, y entonces era el inca jaguar y el inca serpiente.⁵⁷ En base a estas referencias fundacionales, existen dos escudos que Guaman Poma atribuye a los Incas: el primero con el sol o *Inti raymi*, la luna o *Coya raymi*, el rayo sagrado de oro o *Choqi Ylla Vilca* y el ídolo de Huanacauri sobre Pacaritambo o las ventanas; y el segundo escudo muestra: el *curi quinquítica* o picaflor de oro, la *chunta* o árbol tipo palmera con el *otorongo* o *Achachi ynga*, la *masca paycha* o borla real y los *amaro ynga* o las dos serpientes con borlas en las bocas.⁵⁸ Las dos serpientes que sostienen las borlas, simbolizan las plumas y flores coloridas. En otros casos las dos serpientes sostienen un arco iris.

Llama la atención la presencia de la *chunta* o chonta como atributo simbólico. En realidad es una palmera llamada también *pijuayo* que crece en la selva alta, de ahí sin duda su relación con el otorongo, su madera es pesada y fuerte y fue empleada para hacer armas como lanzas y flechas. Asimismo, su fruto es como una pera amarilla, muy nutritivo, que se consume cocido.⁵⁹ La relación simbólica con los incas entonces es evidente: es la madera apropiada para sus armas y estandartes de conquista, su fruto es dorado como el sol con alto valor alimenticio, y por provenir de la región de los Antis tiene la protección del otorongo, el felino divino que propicia su germinación tal como se aprecia, por ejemplo, en el diseño de un kero. Allí se muestra el detalle de un tallo con anillos germinativos que nace de la cabeza de un otorongo flanqueado por dos monos y dos loros, y coronado por un fruto similar a un gran choclo rodeado de borlas en su base (Fig. 36). La planta en su conjunto se parece a una vara de poder que podría simbolizar también al árbol de la vida y a la germinación agrícola divina mediante el dios Sol, continuando de ese modo con una

⁵⁶ ROSTWOROWSKI, Incas. pp. 24 y ss.

⁵⁷ Felipe. GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. *El primer nueva crónica y buen gobierno*. Tomo I, México, 1980, pp. 63.

⁵⁸ *Ibid*, p. 64-66.

⁵⁹ Alberto TAURO DEL PINO, *Diccionario Ilustrado del Perú*, Tomo 4. Lima: Peisa, 2001.

larga tradición iconográfica religiosa de cientos de años como ya lo demostró Carrión Cachot.⁶⁰

Por eso el inca celebraba en Huanacauri la más grande de las fiestas y llevaba su vara de mando o *sunturpaucar*, sus estandartes con el arco iris y las dos serpientes, amplios séquitos de sacerdotes, nobles y guerreros, y asistía a las innumerables ceremonias religiosas que solían celebrar siguiendo un apretado calendario de carácter agrícola, pues el Sol, como principal divinidad, estaba relacionado a la producción de la tierra y demarcando el ciclo anual por periodos conectados a las grandes fiestas como la Citua-Capac Raymi que correspondía al Huayna Punchao o sol adolescente, por su ascensión entre agosto a diciembre; el Capac Raymi-Inti Raymi relacionado al Inca Punchao o sol adulto que duraba de enero a junio; y el Inti Raymi-Citua relacionado al sol maduro que duraba dos meses.⁶¹ Pero el verdadero animador del universo fue Wiracocha, muy ligado también al mundo agrícola pues fue el creador de las plantas y animales; sin embargo, fue el Sol, en sus diversas advocaciones, el que aparece citado constantemente por los cronistas acompañando las fiestas religiosas de los incas. En los mitos de origen de los incas, se observa esta importante participación de Wiracocha. Así, según refiere Emilio Mendizábal Losak, basándose en Juan Santa Cruz Pachakuti Sallqamaywa, la vara de poder habría sido dada a los Incas por el dios Wiracocha por manos de Tunupa, quien

Acogido benévolamente por el Kuraq ka Apu T'ampu, quien entiende, además, su misión unificadora, Wiracocha entrega a éste, antes de partir su tunu que como todo bastón es en la cultura andina contemporánea, y con seguridad también en la prehispánica, símbolo fálico. Al nacer los ocho hijos de Apu T'ampu, el bastón que dejara Wiracocha se convierte en el thupac yawri de oro, insignia del Inka. Apu Manku Qhapaq recibe el thupac yawri y Mama Oello, la madre del hombre, las dos ankilla en que bebió Wiracocha.⁶²

⁶⁰ *La religión en el Perú (Norte y Centro de la Costa, periodo Post-clásico)*, 1959. En la mitología inkaica la chonta es el símbolo de la obediencia militar y de eficacia bélica, pues la chonta derrotó con sus púas a la temible serpiente alada, el *amaru*. Véase a Luis E. VALCARCEL, *Cuentos y leyendas inkas*. Lima: Imprenta del Museo Nacional, 1939, p. 25.

⁶¹ MACKOWSKI, "El panteón Tiahuanaco y las deidades con báculos." En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Vol. 2. Lima, 2001, p.103.

⁶² Emilio MENDIZÁBAL LOSAK, *Estructura y función en la Cultura Andina*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1989, p. 101. Aunque por ser escrita en época virreinal el texto trata de justificar un origen cristiano de los incas tal como lo sostiene Ramón MUJICA: "En realidad la trinidad andina del dios Trueno estaba compuesta por un padre, un hijo y un hijo menor, y la relación jerárquica entre ellos correspondía a la que tenía el inca Pachacutec con sus dos hijos, Tupac Inca Yupanqui y Amaru Tupac Inca. Los tres incas eran en la tierra lo que el dios trueno era en el cielo, y según Pachacuti Yanqui, durante ciertas recepciones oficiales en el Cusco ellos expresaban la igualdad de su poder divino sentándose en tres tronos idénticos de oro, pero diferenciaban sus funciones sociales y políticas mostrándose con diversos cetros o insignias reales." Ver: "Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano." En: *El Barroco Peruano*. Lima: Banco de Crédito, 2002, P. 38.

Así, según este mito Manku Qhapaq o Manco Capac y sus hermanos “son hijos del monte Apu Tampu y de Mama Pacha Achi, madre universal fértil, productora de granos”.⁶³ Este aspecto de los mitos de origen de los incas es de importancia trascendental en cuanto al uso y significación de los bastones de mando, que implica toda una cosmovisión, cuya pervivencia en el mundo andino se da todavía en gran parte de la sierra sur, aunque de manera soterrada.

Sobre el aspecto formal de la vara de poder de los incas existe información escrita por los cronistas que vinieron con la conquista española. Uno de ellos es Fray Martín de Murúa, quien al referirse a las varas de mando de los incas relata: “A manera de cetro, el qual era de oro, que era insignia que se dava a los que havían de ser señores ingas”.⁶⁴ Sin embargo en sus ilustraciones los cetros que portan los incas no parecen tener estas características pues presentan unas sencillas varas, al parecer de madera con plumas (Fig. 37). De manera similar Guamán Poma de Ayala ofrece referencias sobre la vara como una de las insignias de poder del Inca (Fig. 38), y muchos otros, como el Padre Cobo o Molina “El cusqueño”, lo reconocen como el *sunturpaucar*.

Sin embargo, quien ha realizado una importante investigación para esclarecer el asunto de la vara de mando de los incas es Juan Larrea.⁶⁵ El sostiene que Guaman Poma de Ayala se equivoca al señalar como *cuncacuchuna* (corta pescuezo) a la vara que, en sus ilustraciones, sostienen los Incas, y que González Holguín recogió como *cunccacuchuna champi* y tradujo como alabarda o hacha de guerra. Larrea considera mas bien que se trata de un arma figurada, de una insignia de especto bélico pero no con esa verdadera finalidad y que bien puede ser el *tupayauri* (tupa = cosa real; yauri = cobre en aymará, aguja en quechua) o cetro imperial, que muchos cronistas han hecho referencia. Esos cetros son los *yauri* (Fig. 39), o mejor dicho, se denominan *tupayauri* en razón de la importancia del Inca y calidad de los materiales. El propio Garcilaso, según cita Larrea, reseña que cuando se coronaba a un Inca se le daba “un hacha de armas que llaman *champi*, con un asta de más de una braza de largo”.⁶⁶ Es más Garcilaso refiere que estos *yauris* no sólo fueron de uso de los incas sino también de otros integrantes de la nobleza y que se diferenciaron

⁶³ E. MENDIZÁBAL LOSAK, *Estructura y función en la Cultura Andina*, p. 102.

⁶⁴ Fray Martín MURÚA, *Historia General del Perú. Origen y descendencia de los Incas*. Tomo I, Madrid, Colección Biblioteca Americana Vetus “Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo”, 1962, p. 26.

⁶⁵ Jorge LARREA, “El Yauri. Insignia incaica.” Lima: *Revista del Museo Nacional*. Tomo X, No. 1, 1941, pp. 25.

⁶⁶ J. LARREA, “El Yauri. Insignia incaica.”, pp. 25.

exclusivamente por la calidad de los materiales con los que estaban hechos. Larrea aclara a Garcilaso que estos cetros no son *champi* o armas, y lo confirma citando al cronista Juan Santa Cruz Pachacuti, quien ha escrito:

Pachacutiingayupanqui sienta con su hijo *topayngayupanqui*, y Amaro Ttopinga... todos los tres bien vestidos con sus *capacllaottos* y *mascappachas* y el viejo con su septro de *sunturpaucar*, hecha de oro, y el *topaingayupanqui* con su septro de *ttopayauri*, y el otro sin septro solo con *chambis* pequeños de oro.⁶⁷

Según esta cita, al parecer hay una diferencia entre el *sunturpaucar* y el *tupayauri*. En cuanto a su uso en tiempos incaicos, Larrea citando a Cristóbal de Molina, el cusqueño, refiere el empleo de estos *yauri* en la fiesta del *Capac Raymi*, en la ceremonia del *Huarachicuy* celebrada en el cerro *Huanacauri*, en la que los adolescentes se convertían en hombres nobles y cambiaban de nombre, se les horadaban las orejas y se les daba los pañetes o calzones por primera vez. En esa fiesta se hace mención a un hacha en forma de cuchilla llamada *yauri*, que se ponía al extremo de un bastón y que era el arma que se les daba.⁶⁸ Larrea esboza también la comparación del *yauri* con el *tumi*, cuchillo de cobre e insignia de mando, pero se centra en el uso de estos *yauri* citando al cronista Inca: Tito Cusi Yupanqui, quien en su crónica *Relación de la conquista del Perú y hechos del Inca Manco II*, narra que en los primeros años de la conquista española se continuaba usando estos *yauri* en las ceremonias del *Huarachicuy*:

‘(...) mi padre Mango Inca hizo una fiesta muy principal, en la qual se horadaban las orejas, y en esa fiesta nosotros los yngas solemos hacer la mayor fiesta que hacemos en todo el año porque entonces nos dan mucho nombre y nuevo nombre del que teníamos antes, que tira casi esta ceremonia a la que los cristianos hacen cuando se confirman; en la qual ffiesta mi padre salió con toda autoridad rreal, conforme a nuestro uso, llevando delante sus cetros rreales y el uno dellos como más prencipal era de oro macizo, y con sus borlas de lo mesmo, llevando todos los demás que con él iban juntamente cada uno el suyo, los quales eran la mitad de plata y la mitad de cobre, que serán más de mill todos, unos y otros, los que iban a rebautizar, que en nuestro uso llamamos *vacaroc*. Y estando que estuvieron todos nuestros indios y los españoles que estaban en un cerro que se llama Anauarque en donde se hacia la ceremonia, acabada de hacer (...) al tiempo que se iban a lavar los que ansí habían sido rebautizados en el bautizo – es trasquilar y horadar las orejas- los españoles no sé si por cobdicia de la plata que iban en los cetros o algún recelo que de ver tanta gente les debió caer, pussiéronse en arma y comencaron a alborotar a toda la gente, echando mano a sus espadas con este apellido; los quales decían: ‘¡Oh vellacos! ¿Vosotros levantaros queréis? Pues no ha de ser esperad, esperad.’ Y ansí, ansí; esta manera arremetieron a los cetros para la quitar a los que les llevaban con deseo de quitar el de mi padre; y como tenía tanta guardia al

⁶⁷ LARREA, “El Yauri. Insignia incaica.” pp. 31-32.

⁶⁸ LARREA, “El Yauri. Insignia incaica.”, p.34-35.

rededor de si, por sus mangas no pudieron llegar, sino quitaron de los otros los que pudieron, que fueron muchos. Mi padre que así oyó tanto ruido y mormollo entre la gente, atendió a ver lo que pasaba y después que supo que los españoles se habían desvergonzado de aquella manera, alcó la voz diciendo ‘¿Qué es esto?’ y los indios todos como llorando se les quexaron desta suerte, los quales dixerón ‘*Sapay inga* ¿Qué gente es esta que tienes en tu tierra que no se contenta con tanto oro y plata como les has dado, por fuerca nos han quitado nuestros *yauris* de plata? –q’ quiere decir cetro- nos han quitado con amenazas de lo qual recibimos gran pena: diles que nos lo vuelvan y que les baste ya la plata y oro que les habemos dado.’⁶⁹

Como se evidencia, sólo Manco Inca llevaba los cetros reales, siendo uno de ellos de oro puro, el otro posiblemente era el *sunturpaucar* emplumado, en cambio los otros eran de plata y cobre. Tito Cusi pone en evidencia también la ambición desmedida de los españoles por los *yauris* de metal que portaban los incas.

En suma, después de estas consideraciones, para Larrea, el *tupayauri* o cetro real hecho de oro era para uso de los Incas y el *yauri* de cobre o plata para los ayllus imperiales y la forma de estos cetros es la que ilustra el cronista Guaman Poma de Ayala. Pero Larrea va un poco más lejos y dilucida la forma del *yauri*, del cual destaca: “la hoja de hacha, punzón, decoración en relieve con incisiones y cubo de enmangue”.⁷⁰ Como hoja de hacha, Larrea destaca que la forma coincide sorprendentemente con la típica *mascapaicha* de lana carmesí de los Incas, la cual asume así un carácter netamente simbólico del poder bélico del instrumento, y lo compara con el tocado de Sayri Tupac que aparece en una pintura colonial que se conserva en el convento de Santa Ana del Cusco, donde es clara la semejanza de la *mascapaicha* con el hacha. Y no hay que olvidar que en el cerro *Huanacauri*, donde se realizaban estas ceremonias, fue donde se hundió, según la leyenda, la famosa varilla de Manco Capac y se determinó la fundación de la ciudad del Cusco. Otro rasgo notable en estos ejemplares de *yauris* es la relación, según Larrea, que hay entre el relieve trapezoidal del *yauri* con los *toccos*, o las tres hornacinas trapezoidales de las cuevas de *Tamputocco*, llevando este nombre la principal de ellas. De este lugar, según refiere una leyenda, salió la estirpe de los Incas.⁷¹ En cuanto al cubo de sujeción del *yauri*, Larrea considera que su función es sostener el propio *yauri* en el asta para su mejor visibilidad, y también para su configuración como arma de guerra, y concluye que en este

⁶⁹ *Ibid.*, p. 36.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 37.

⁷¹ J. LARREA, “El Yauri. Insignia incaica.” pp. 40-41.

instrumento “se concentran los dos símbolos sexuales de la generación del linaje incaico, masculino y femenino, el punzón y la abertura de la cueva.”⁷²

De esta manera, Larrea aclara la configuración del *tupayauri*, aunque no lo deslinda claramente respecto al *sunturpaucar*. Más bien Luis E. Valcarcel refiere al respecto: “El *Suntur Paucar* era como un cetro de largo un poco menor de una pica; todo el madero estaba recubierto de menudas plumas de vivos colores y tres de ellas sobresalían en la punta, de tamaño mayor.”⁷³ Estas tres plumas representarían a Wiracocha y coronan también el morrión o troje que llevan los incas sobre la cabeza, tal como lo muestran los dibujos de Guamán Poma de Ayala, y durante el virreinato se transformarían en choclos o mazorcas de maíz. Es importante acotar al respecto, que la iconografía del inca y su cetro estaban representados en un vaso kero del Cusco que perteneció a la colección Lomellini, el cual fue subastado y lamentablemente se desconoce su paradero.⁷⁴ Sin embargo, afortunadamente quedan los dibujos a color y la descripción de Valcárcel, de los cuales se resume lo siguiente: el kero es de madera desconocida, presenta en su parte baja una decoración sencilla de flores de cantuta, en la parte media tres otorongos en alto relieve y el tercio superior es en forma de cruz, en cuyo plano frontal se representa al Inca y en su lado opuesto a la Coya, y en los otros dos planos el escudo real o *mascaipacha* de manera idéntica respectivamente (Figs. 40). Hay aditamentos de *tokapus* y flores de *kantuta*. Lo que interesa para esta tesis son las representaciones del escudo real y del Inca. El primero está representado como si fuese un campo heráldico de un solo cuartel, que tiene al centro la *maskapaicha* roja, en cuyo arranque superior tiene cuadros de colores alternos en dos filas de cuatro, como tenantes de la *maskapaycha* dos *amaru* o serpientes; sobre este grupo va la representación del Arco Iris o *kuichi*, con los colores verde, amarillo y rojo. A uno y otro lado, dos felinos echados y sobre ellos, el cetro real o *sunturpaukar* coronado con flores, como un tirso; penden de su coronamiento, flecaduras y están atadas a él una honda o *warak'a* y una bolsa para piedras, redecilla o *lluku*. A los lados, fuera del marco del escudo, dos grandes serpientes, la *Yawirka* mitológica o *Jawira*, “con la lengua colgante, los ojos circulares, la cabeza triangular pintada de verde, el cuerpo rojizo, como el reptil de

⁷² *Ibid*, p. 43.

⁷³ Luis E. VALCÁRCEL, *Historia del Perú Antiguo*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, Tomo I, 1964, p. 442.

⁷⁴ Luis E. VALCÁRCEL, “I. Arte Antiguo Peruano.” *Revista del Museo Nacional*, Tomo I, No, 1, 1932, pp. 3-30.

fuego, con meandros ornamentales”.⁷⁵ El segundo, el Inca, está de pie, viste una túnica corta adornada en el pecho y en el cuello, unos rapacejos cubren sus muslos y rodillas y calza sandalias; sobre la espalda lleva la capa o *llakolla* roja y porta un escudo en la mano izquierda y en la derecha empuña el cetro o *sunturpaucar*. Curiosamente, su cabeza no lleva la *mascapaicha* sino un morrión o casco con un penacho de plumas de *korikenti* o picaflor, símbolo sexual masculino, la flanquean una flor de clavelina o de *kantuta*, símbolo sexual femenino, y un ave o halcón que lleva una víbora en el pico. El suelo que pisa el Inca parece estar infestado de cuerpos humanos caídos. Aquí, en el kero, en las representaciones del *sunturpaucar* en general, se observa que la *mascapaicha* se encuentra en la lanza o alabarda en reemplazo del *yauri* metálico debido, tal vez, a que el inca lleva su morrión de guerra en la cabeza. Lo curioso es que tienen una mota verde en la parte superior donde se junta con la punta de la lanza y las tres plumas, puede ser que se trate de una simbología de la cabeza de la serpiente reseñada arriba, y también símbolo de su poder fecundador, pues la borla misma de la *mascapaicha* es conocida como *ampu* o *utusi* referida al miembro genital masculino.⁷⁶ La función fecundante del Inca viene justamente de su propia denominación pues Inca equivale al vocablo de la lengua puquina *Enca*, que significa “principio generador o vital, la fuente y origen de la felicidad.”⁷⁷ Por eso el Inca iniciaba el año agrícola abriendo el primer surco con su *taclla* de oro.

Si nos atenemos a la representación del Inca en el dibujo de Fray Martín de Murúa, el Inca estaría portando este cetro, en cambio el que porta el Inca Manco Capac, según la de Guamán Poma de Ayala, sería el *sunturpaucar* más el *yauri* o *tupayauri*.

Tanto en el escudo real y en el *sunturpaucar*, siguiendo a *Inka Waskar Chukiwanka*⁷⁸ se evidencia la presencia del *Qhon Tiki* o el “rayo primigenio fundamental del universo”, presentable de varias maneras, una como la víbora de fuego con alas (*Ninakatari*), o *Yawirka* o *Jawira* o *Mayu* que significan río, pero en el cosmos, como la Vía Láctea. El *Qhon Tiki*, con su luz blanca y desplegada en los colores del arco iris, es

⁷⁵ Luis E. VALCÁRCEL, “I. Arte Antiguo Peruano.” *Revista del Museo Nacional*, Tomo I, No. 1, 1932, p. 12.

⁷⁶ Ver el mito sobre Acoytropa y Chuquillanto recopilado por Murúa y citado por Rebeca CARRIÓN CACHOT, *El culto al agua en el antiguo Perú. La Paccha elemento cultural Pan-andino*. Lima: Separata de la Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Vol. II, N° 2, 1955, p. 61.

⁷⁷ Waldemar ESPINOZA SORIANO, *Los Incas. Economía, Sociedad y Estado en la era del Tahuantinsuyo*. Lima: Amaru Editores, 3ra. Edición, 1997, p. 302.

⁷⁸ *El Katari*.

también como una serpiente de fuego de colores, al llegar a la tierra se convirtió en piedra y luego en la serpiente *katari* que dio origen a todos los animales, plantas y humanos. Aquí ya es una serpiente de fuego conocida como *Illapa*. Cummins llama *katari* al lagarto que es representado tridimensionalmente en los bordes de los vasos kero inca.⁷⁹ Finalmente, las tres plumas de aves colocadas encima de los cetros recuerdan justamente al *Qhon Tiki Wiracocha* creador y dador de la vida. Pero estas tres plumas no solo aparecen en el *sunturpaucar*, sino también en el *llauto* sobre la *mascaypacha* del Inca, en una especie de tocado cónico de paja, y sus antecedentes se observan en la Portada del Sol, sobre una de las cabecitas de serpiente, y serían las plumas del cóndor o del halcón. En realidad tanto el tocado de paja y las tres plumas también se observan sobre la *maskapaicha* del Inca y, volviendo a páginas atrás de este capítulo, se trataría de la representación de Illa Ticci Huiracocha cuyo nombre antiguo, según el cronista Montesinos, era *Pirua* o troje, pues de acuerdo a este autor “Huiracocha equivale a Pirua en el idioma antiguo; y la Pirua es un troje en forma de pan de azúcar ó de cono”.⁸⁰ La *Pirua* o troje según Lafone, es el “arca o vulva en que se encerraba la mazorca del maíz en la famosa ceremonia llamada Aymoray, cuando encerraban la mazorca en su respectiva pirua”.⁸¹ Connota la idea del “linga-in-Yoni” expresadas en la mazorca del maíz en la *Pirua*, la momia en la urna, es decir, “simbolizaba la conjunción de las fuerzas reproductivas de la naturaleza.”⁸² Es la presencia abstracta del dios creador Wiracocha, o el Sol, como consecuencia suya, es el poder engendrado de una deidad fálica en correspondencia con la Pachamama o la tierra fecundada; también este motivo se observa en la vara de Paracas presentada por Yacovlef y en las diversas varas de Ancón mostradas por Kauclike, con lo que se evidencia una secuencia tradicional y de unidad cultural en el uso de este símbolo reproductivo, religioso y de poder.

Hay que añadir que, siendo los Incas receptores de toda la cultura antigua, sean por lo mismo herederos del poder de los mismos dioses pero de manera más sutil y decorosa. Si antes los dioses portaban pesadas varas con motivos zoomórficos o que simplemente

⁷⁹ Thomas CUMMINS, *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, Embajada de los Estados Unidos de América y Universidad Mayor de San Andrés, 2004, p.187.

⁸⁰ Samuel A. LAFONE QUEVEDO, *El culto de Tonapa. Los himnos sagrados de los reyes del Cuzco según el Yamqui – Pachacuti. Ensayo mitológico*. Separata de: Revista del Museo de la Plata. Vol. III, La Plata, 1892, p. 363

⁸¹ LAFONE QUEVEDO, *El culto de Tonapa*, p. 342.

⁸² *Ibid.*, p. 365

algunos dioses y sus asistentes portaban la vara y el cuchillo ceremonial, ahora los Incas tienen ambos en un solo objeto. De un lado la vara de madera como las de Paracas y sus adornos de plumas, y de otro lado, una derivación de la forma del cuchillo *tumi* norteño semejante al hacha con la denominación de *yauri*. Por eso es que en la representación de Fray de Murúa, el Inca sostiene solo una vara, al parecer de madera, muy sencilla, que culmina en un adorno de plumas, mientras que en el dibujo de Guamán Poma de Ayala esa misma vara con sus plumas, un poco más larga, porta el sólido *yauri* metálico. De esta manera quedan condensadas en uno solo dos objetos de poder que, desde inicios de las culturas antiguas, se representaron en distintos estilos. De un lado la vara fecundadora y símbolo de poder absoluto, y de otro el cuchillo sagrado procurador de ofrendas o alimentos para los mismos dioses, y el Inca como ser divinizado o como principal “asistente” de estos dioses, como gran rey y sumo sacerdote, era su principal ejecutor para procurar las ofrendas ceremoniales tan requeridas por estos seres divinos y así mantener el equilibrio en el mundo.

I. 2. 1. *Jerarquía gubernamental: incas, príncipes y principales*

Para entender la jerarquía Inca que manejaba el poder político Guamán Poma de Ayala⁸³ la compara con la jerarquía de la corona española. Así, según su terminología, en primer lugar, el *Capac Inca* es el rey⁸⁴, los hijos del *capac inca* sean legítimos o bastardos son los *auquiconas* o príncipes, caballeros o llamados simplemente *inca*, los *capac apo* son los señores principales o segundas personas del inca, los *apo* son los que gobiernan una provincia o *suc guamanin*. Dentro de esta nobleza el *capac inca* podía ascender a los que destacaban en sus servicios y eran llamados *allicac camacchicoconas*. Sigue una categoría de *curacas*⁸⁵, así los que tiene mil indios se denominan *uwaranca curaca* y están reservados de tributo, y si tenían mil soldados era señor. Luego viene una categoría de *curacas* menores que no están libres del tributo, así: *pisqa pachaca kamachikuq* o mandón mayor de quinientos indios tributarios, *pachaca camachicoc* o mandón de cien indios tributarios,

⁸³ F. GUAMÁN POMA DE AYALA, *El primer nueva crónica y buen gobierno*. T. 2, 1980, p.688.

⁸⁴ *Inca* viene de “in-cac”, etimología de *patrón*, “el que es señor”. *Cápac* es igual a “rico en hombres” o jefe agrícola. *Sinchi* significa valeroso, fuerte, capitán; y *Mancu* equivale a jefe. Ver: Luis. E. VALCÁRCEL, *Del Ayllu al imperio. La evolución político-social en el antiguo Perú y otros estudios*. Lima: Editorial “Garcilaso”, 1925, p. 76 y 77.

⁸⁵ *Curaca* viene de “curac-ac” que significa “el que es Mayor”, ver VALCÁRCEL, *Del Ayllu al imperio*, 1925, p. 76.

pisca chungu camachicoc o mandoncillos de cincuenta indios tributarios, *chunca camachicoc* o mandoncillo de diez indios tributarios, *pichica camachicoc* mandoncillo de cinco indios tributarios.

Continuando con este cronista, se sabe que fue con *Topa Inga Yupanqui* y con la participación de su consejo o *tawantinsuyo camachiconchic*, los *auquiconas*, los *capac apo*, *curacaconas* y *allicac camachicoconas*, quien dictó las ordenanzas para un buen gobierno⁸⁶. De ellas se rescatan las siguientes, en lo que interesa a esta tesis:

1. La creación del Consejo Real o *Tawantin Suyu Camacchoconchic* en Cusco compuesto de dos incas, uno de *Hanan Cusco* y el otro de *Lurin Cusco*, cuatro *capac apo* de *Chinchay Suyu*, dos de *Ande Suyu*, cuatro de *Colla Suyu* y dos de *Conde Suyu*.
2. La creación del cargo de asesor del Inca por un *capac apo* o principal llamado *Incap rantin rimaric capac apo*.
3. El equivalente de virrey o simplemente *incap rantin* (en lugar del Inca) con derecho a usar anda a cargo de un *capac apo* para gobernar una provincia.
4. Que haya en cada provincia un corregidor o *tocricoc* para ejercer justicia.
5. Que hayan alcaldes de corte o *anta ynga* para apresar a los principales, llamados también *yncap camachinan uatay camayoc* (encargado para apresar por mandato del Inca).
6. Que haya alcalde ordinario de cada repartimiento o *quillis cachi* o *yncap cimin oyarin* (que oye los mandatos del Inca).
7. Que hayan regidores o *surcococ* (despensero, administrador) o *equeco inga*.
8. Que hayan alguacil mayor y menor: *uatacamayoc* (apresador).
9. Que hayan secretario del Inca o *yncap quipo camayoc* o *chilque ynga*.
10. Que haya secretario del consejo real o *tawantisuyo quipoc* (contador del Inca) o *queuar ynga*.
11. Que haya un escribano público en cada pueblo llamado *llactapi quipoc camachicocuna*.
12. Que hay escribano real o nombrado o *caroman cachasca quipococ* (contador enviado de lejos), o *pabri ynga*.
13. Que hayan contadores mayores llamados *tawantin suyo hucho tasa yma hayca uata quillatauan quipococ yupacoc*, o *curaca churiconas* (los hijos de curaca).

⁸⁶ GUAMAN POMA DE AYALA, *El primer nueva crónica y buen gobierno*, T. 1, pp. 159-161, 164, 167.

Bien, estas ordenanzas muestran la jerarquía social y gubernamental de los Incas, según el propio cronista Guaman Poma, los altos cargos eran para la nobleza, es decir los *auquiconas*, los *capac apo*. En un segundo nivel se encontraban los capitanes o *guamanin apo*, los *uaranca curaca*, los *allicaccona* o los ascendidos por el Inca; y en menor cuantía los *camachiccuna* que eran las autoridades menores sin derecho a privilegios.⁸⁷

I. 2. 2. *Autoridades menores del Incanato, varas y otros distintivos del poder*

En relación al objetivo de esta tesis, se verá las funciones y distintivos de estas autoridades menores y ver en que se asemejan a los alcaldes virreinales. Cabe preguntarse entonces: ¿Qué semejanzas hay entre estas autoridades incas con respecto a las autoridades que luego se establecieron en el virreinato?, ¿cuáles fueron los distintivos de poder de esas autoridades? Pues como lo señala Guamán Poma de Ayala estas ordenanzas dictadas por Topa Yupanqui fueron tomadas por el Virrey Toledo, “Y vista dichas hordenanzas el señor don Francisco de Toledo, bizorrey destos rreynos, se enformó esta ley y ordenanzas antiguas, sacando de ellas de las mejores.”⁸⁸ Lamentablemente no existen gráficos por parte de los artistas de los incas de estas autoridades y sus distintivos.

La crónica de Guamán Poma de Ayala ofrece información al respecto, pero de antemano hay que tomar precauciones pues es posible que estén influidas por formas culturales españolas, o que sean nuevas creaciones de orden inca pero bajo la tutela hispana y como las explica el cronista bajo un lenguaje netamente español o europeo.

Una de las autoridades que Guamán Poma de Ayala compara con las autoridades de tipo español es el *qhapaq apu wataq*, al cual equipara con el alcalde de corte, lo denomina también como *capac apo uatac* que significa “señor principal apresador”⁸⁹ y lo representa en uno de sus dibujos en el momento en que se dispone a actuar (Fig. 41), es decir, va a prender a un señor grande o *capac apo* de nombre *Cullic Chau*, natural del pueblo de Caxatambo del *ayllo* de Chicay. Como parte de su investidura se observa la “masca paycha, tusón del Ynga”⁹⁰. Como se ve esta autoridad esta relacionada a la cuestión jurídica y no al gobierno de un ayllu o comunidad y, por su alto rango, era elegido siempre

⁸⁷ GUAMAN POMA DE AYALA, *El primer nueva crónica y buen gobierno*, T. 1, p. 312.

⁸⁸ *Ibid*, p. 167.

⁸⁹ GUAMAN POMA DE AYALA, *El primer nueva crónica y buen gobierno*, T. 1, p. 314.

⁹⁰ *Loc. Cit.*

de la nobleza inca del Hanan Cuzco o del Hurin Cuzco, o entre los caciques principales. Lo que muestra el gráfico en relación al tema de esta tesis es que estas autoridades llevaban una vara de madera muy simple, de mayor tamaño que el personaje y que tiene amarrada en la parte superior, como remate, una chuspa muy pequeña y, probablemente dentro un quipu con la orden de captura del dicho señor de Cajatambo. La autoridad viste un *uncu* con *tokapus* en la parte media inferior, una capa o *yacolla* y sandalias. Completa su atuendo la *mascapaicha* en la cabeza, adornada con dos ramos de flores a los costados y una pluma partida en dos sobre la frente, y sus orejeras.

Otra autoridad semejante, pero de menor rango que el anterior, que presenta el cronista Guamán Poma es el *Chacnai camaioc* o *Chagnay kamayuq* que significa torturador, o también llamado *Uatay camayoc* o apresador, cuyo equivalente en español es el Alguacil Mayor⁹¹. Este oficio lo ocupaban los “hijos vastardos o sobrinos de los Yngas, Hanan Cuzco o Lorin Cuzco ynga, Anta ynga, Quillis Cachi ynga o a los hijos de los prencipales de la parcialidad de Guanoco y no a otro nenguno.”⁹² Se ocupaban de apresar a los señores principales menores, y tenían como escudos la *chuspa* (bolsa) y las *ojotas* (sandalias) del Inca, tal como se observa en el gráfico del cronista (Fig. 42), es decir, una vara simple y corta, coronada con una chuspa y unas sandalias. Esta autoridad lleva, además, una sogá en la mano, y en la cabeza la *mascapaicha* con dos plumas y tres flores. Viste capa y *uncu* con el diseño de un gran *tokapu* en forma de un cuadrado dividido en cuatro que podría simbolizar al *Tawantinsuyo*, y sus sandalias.

Pero el que mejor se adecua a la función del Alcalde de Cabildo es el que Guamán Poma de Ayala denomina *tocricoc* o corregidor de provincias, es decir, oficial real o gobernador. Estas autoridades eran vitalicias y elegidas de la parcialidad de “Tanbo ynga o de los auquiconas (principes) de los que tehnían las orejas quebradas o pies o manos mascos. Estos algunos fueron de los hijos vastardos auquiconas o nietos o bisnietos de los rreys Yngas destos rreynos, Hanan Cuzco o Lurin Cuzcco”.⁹³ Según el dibujo del cronista (Fig. 43), el *tocricoc* lleva en una mano una vara sin ningún elemento adicional, a modo de bastón de camino, y una chuspa que le cuelga de la muñeca. En la cabeza un *llauto* con la *mascapaicha* con una pluma o decoración floral. La orejera no está porque parece que

⁹¹ *Ibid.*, p. 317

⁹² *Loc. Cit.*

⁹³ *Loc. Cit.*

tiene la oreja arrancada, se ve como una tira. El vestido es una capa, un *uncu* sin *tokapus* y sus sandalias.

Llama la atención el por qué estas autoridades usan varas de madera tan sencillas y sin decoración metálica. ¿A qué se debe esta pobreza?, ¿qué tanto conservan de la vara del inca o *tupayauri* y del *sunturpaucar*? La respuesta la podemos encontrar mucho tiempo atrás, antes de que Guaman Poma escribiese su famosa crónica, volviendo al citado texto de Larrea al referirse a los *yauris* o cetros de los incas, cuando cita a Inca Tito Cusi Yupanqui en la *Relación de la Conquista del Perú y hechos del Inca Manco II*,⁹⁴ donde narra un episodio ocurrido en el Cusco en el año 1534, que nos explicaría contundentemente esta situación. De ese texto se desprende, con mayor fuerza, que fue la ambición de los españoles por los metales preciosos que hizo que estos cetros o *yauris* desaparecieran o se escondiesen y, por ende, luego fuesen reemplazados por cualquier otro objeto que simbolizara el poder, es por eso que cuando Guamán Poma de Ayala escribe su crónica no da cuenta de estos cetros pues ya había pasado muchos años y lo que debe haber visto son las varas de madera con añadidos simbólicos de tejidos.

I. 3. Recuento de la significación de las varas de mando del Perú antiguo

Desde la época de Chavín hay una clara relación de la vara de mando con la representación del rayo y la serpiente, reforzada con la presencia de *Strombus* y el *Spondylus* como señales de fecundación agrícola. Desde luego que el personaje que porta las varas es la deidad suprema y ellas tienen las manifestaciones de la fusión de serpiente y el ave falcónida como equivalente al falo fecundador divino.

Esta idea de serpiente adquiere mayor significación en la cultura Paracas, en la que se muestra a la divinidad suprema portando los cetros como si fuesen serpientes, con añadidos de plantas nutrientes y monos como agentes agrícolas y, además, porque está la evidencia concreta de la vara en forma helicoidal, o el empleo de los anillos metálicos de manera abundante y equidistante.

La vara puede ser también la planta sagrada o el árbol de la vida, expresada como el maíz y el *huarango*, manifestando su poder germinativo por la misma lluvia que genera. Por eso quizá la vara se asemeja al tallo del maíz con los anillos equidistantes que representan los nudos germinativos de los frutos. En otros casos adquiere también la forma

⁹⁴ LARREA, "El Yauri. Insignia incaica." *Revista del Museo Nacional*. Lima, Tomo X, No. 1, 1941, p. 36.

de herramientas agrícolas como palas y *chaquitakllas*. Esta últimas se representan en el arte antiguo también como *pacchas* simbolizando al instrumento que remueve la tierra y permite que se eche la semilla junto con el agua.⁹⁵ De igual modo, la relación de la vara de mando como símbolo de la *paccha* es muy evidente, por un lado porque mayormente tiene a la deidad suprema, o algún símbolo suyo representado en la empuñadura como sus manifestaciones menores o indirectas, con lo que, entonces, la vara propiamente dicha viene a ser su falo fecundante y, como tal, portador del agua. Ayuda mucho a esta relación, justamente, las *paccha* tipo embudo con la representación de la deidad suprema de los Tiahuanaco que presenta Posnaski, las cuales permitían introducir el vaso en la tierra y pasar su contenido líquido.

Hay también símbolos más abstractos de la divinidad suprema en estas varas, como suele ser la forma cónica de las plumas que coronan las varas desde el arte Paracas y muy característico en los incas, donde se ha determinado que representan a Wiracocha y su evolución a la forma de mazorca de maíz durante los tiempos del virreinato.

En suma, es pues frecuente el uso de las varas de mando en el Perú antiguo y aunque haya una notable variedad según las culturas, es evidente que hay una regularidad con respecto a los dioses mayores y una línea de continuidad permanente andina y costeña. Es evidente que en el caso de los cetros reales, los incas resumen las tradiciones y tratan de globalizarla conforme a su cosmovisión, en la que la divinidad máxima es Wiracocha, la cual sumamente abstracta está simbolizada en sus varas de poder, es decir, en el remate de sus varas como el *sunturpaucar* o el *tupacyauri*.

⁹⁵ R. CARRION CACHOT, *El culto al agua en el antiguo Perú. La Paccha elemento cultural Pan-andino*. Lima, Separata de la Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Vol. II, N° 2, 1955, p.

CAPITULO II.

LA VARA DE MANDO EN EL VIRREINATO: SINCRETISMO HISPANO E INCA

Durante el virreinato se implantó un sistema gubernamental indígena paralelo al de los españoles. Luego de un proceso de ensayos por unos cuarenta años fue el virrey Francisco Toledo quien lo consolidó. Las autoridades indígenas que propició y los roles que asumieron permitirán conocer las bases o antecedentes del *varayoc* actual, no sin antes pasar, desde luego, por un proceso de mestizaje y sincretismo durante el periodo virreinal, el cual servirá asimismo para explicar las formas y contenidos de sus varas de mando, tratando de establecer una cadena estilística evolutiva que permita explicar los modelos que ahora se conocen. En adelante se tratará de mostrar el surgimiento de la vara tradicional y popular como producto de la fusión de lo indígena y lo español, que alcanza su madurez hacia fines del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Como no se conocen mayormente ejemplares concretos de varas de esa época, se tomará en cuenta las representaciones gráficas de Guamán Poma de Ayala, de algunas pinturas de la época colonial e incluso de textiles.

II.1. La república de indios en el sistema gubernamental del Virreinato Peruano: incas, curacas e indios

La implantación del Virreinato significó para la corona española organizar el Perú considerando su propio sistema gubernamental, sin embargo, para el caso indígena procuró un sistema en cierto modo mixto. Es decir, implantó el sistema de reducción de pueblos con sus respectivos cabildos gobernados por alcaldes, pero como ya lo reseñó Felipe Guamán Poma de Ayala, la corona española, en este caso representada por el virrey Toledo, tomó en cuenta las leyes u ordenanzas de origen Inca, las dictadas por Tupac

Yupanqui tal como están reseñadas en el capítulo I de esta tesis, lógicamente para cumplir con el mejor servicio a la corona en lo que concierne a la producción económica.

Establecer la denominada República de Indígenas en el Perú virreinal fue un proceso que llevó tiempo. Waldemar Espinoza es uno de los primeros estudiosos en haber dado a conocer el proceso histórico de cómo la corona española en base a sus experiencias iniciales en el Caribe y en México, y a las informaciones que sus visitantes fueron recogiendo del sistema de gobierno inca permitieron la mejor forma de gobierno indígena que se adecuara a sus intereses. Un primer estudio esclarecedor sobre el tema trata sobre la existencia del Alcalde Mayor Indígena, cargo de alto rango que “presidió el municipio con jurisdicción civil y criminal y era la autoridad inmediatamente superior a los alcaldes ordinarios, y al mismo tiempo, inmediatamente inferior al corregidor español.”⁹⁶ El cargo fue esbozado a semejanza con el *Totricoc* inca y estaba por encima del cacique principal de una provincia, por eso fue que muchos de ellos aspiraron a este cargo cuando se encontraron bajo el poder español. Es decir, con la conquista hispana los incas y los curacas de provincias perdieron totalmente el poder político, y los curacas lo perdieron por segunda vez pues durante la conquista española habían recuperado su poder y luego de instalado el virreinato volvieron a su condición anterior, a la de los incas “despojados de su jurisdicción civil, penal y política”⁹⁷, pero mantuvieron en cierto modo el poder social y económico, pues los españoles les permitieron mantener esos privilegios por estrategia política, lo que no sucedió con el *runa* común o el indio.⁹⁸ En lo que respecta a los curacas, los españoles, al modo que hicieron con los incas, acordaron retenerlos en sus cargos para cuestiones administrativas como recoger el tributo y controlar los contingentes de trabajadores para las mitas, a lo que le añadieron la función de convocar a la población para la evangelización.

Es cierto que es útil para los dominadores el permitir este sistema de gobierno, pero era también otorgar una especie de autonomía en el gobierno de sí mismos. El sistema de

⁹⁶ Waldemar ESPINOZA SORIANO, “El Alcalde Mayor Indígena en el Virreinato del Perú.” *Anuario de Estudios Americanos*. Tomo XVII, 1960, p. 186.

⁹⁷ ESPINOZA SORIANO, “El Alcalde Mayor Indígena en el Virreinato del Perú.” p. 187.

⁹⁸ Gran parte de la cuestión histórica de los nobles y curacas incas expuestos en las páginas subsiguientes, han sido resumidos de Waldemar ESPINOZA SORIANO: “Incas y curacas en el virreinato.” En: *Boletín del Museo Nacional de la Cultura Peruana*. No. 22-23, 2003; George KUBLER: *Quechuas en el mundo colonial*, 1991; Karen SPALDING: “Resistencia y adaptación: el gobierno colonial y las élites nativas.” En: *Allpanchis*, No. 15, 1981; John ROWE, “Movimiento Nacional Inca del siglo XVIII.” En: *Revista Universitaria*. Cusco, No. 107, 1954. Para el aspecto jurídico consúltase también a Miguel LUQUE TALAVIN: “‘Tan príncipes e infantes como los de Castilla’. Análisis histórico-jurídico de la nobleza indígena de origen prehispánico.” En: *Anales del Museo de América*, No. 12, 2004, pp. 9-34.

alcaldes “era una válvula de escape para que las nacionalidades subyugadas pudiesen dar salida a sus sentimientos políticos, para que se ilusionaran creyéndose libres, simulando ser independientes.”⁹⁹ Antes de entrar a ver como se estructuraron los cabildos de indígenas es conveniente esbozar el estado social en que se encontraban bajo la dominación española y el rol que desempeñaron.

II. 1. 1. *Nobleza nativa: Incas y Curacas*

Para el entorno del Cusco se mantuvo en el virreinato la descendencia de los Incas mediante las *panacas* reales y para el caso de las demás etnias del Perú, los españoles consideraron como parte de la nobleza nativa a los curacas principales que gobernaban a más de quinientos tributarios.

II. 1. 1. 1. Panacas o linajes de Incas

En el Cusco la nobleza inca estaba dividida en once linajes o *panacas*, y en las provincias los curacas siguieron conformando sus linajes de curacas. Según Espinoza Soriano, dada la connotación peyorativa de la palabra indio en la colonia por ser equivalente a mitayo, yanacona o sirviente, los de la nobleza no aceptaron denominarse de ese modo. Ellos siguieron denominándose incas y los curacas como tales. La nobleza de las *panacas* o ayllus integrados residían en el Cusco o en sus alrededores y eran dueños de abundantes tierras y servidumbre. Aparte estaban los denominados “incas de privilegio”, compuesto por las etnias locales que contribuyeron en la lucha contra los chancas, reconocidas como tales por Pachacutec.¹⁰⁰

Guamán Poma de Ayala trató sobre esta nobleza inca en el virreinato, y no es más que la continuación de lo que observó con respecto a los tiempos de los *capac inca*, es decir, continúa su categorización de incas, príncipes y principales, o sea, los señores “rreys *Ynga*”, los príncipes o *auquiconas*, y los señores principales o *apo capac*.¹⁰¹ Señala que los

⁹⁹ Luis E. VALCARCEL, *Del Ayllu al imperio. La evolución político-social en el antiguo Perú y otros estudios*. Lima: Editorial “Garcilaso”, 1925, p.24.

¹⁰⁰ W. ESPINOZA SORIANO, *Los Incas. Economía, Sociedad y Estado en la era del Tahuantinsuyo*. Lima: Amaru Editores, 3ra. Edición, 1997, p. 276.

¹⁰¹ Felipe GUAMAN POMA DE AYALA, *El primer nueva corónica y buen gobierno*. Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno. México: Siglo Veintiuno editores (Colección América Nuestra, América Antigua, 31), Primera edición 1980, Tomo 2, p. 688.

reyes inca terminaron con Huascar, quien “Dejó la corona al rrey enperador don Carlos y a su hijo don Phelipe el segundo y a don Phelipe el terzero.”¹⁰² Y fueron señores príncipes o *auquiconas* gentes como: *Atahualpa Ynga*, *Illescas Ynga*, *Mango Ynga*, *Sayry Topa Ynga*, *Tupa Amaro Ynga* y coyas como *Cuci Uarcay*, *Quispe Quipe* y doña Juana *Curi Ocllo*. Pero todos ellos se acabaron y ya no tuvieron legalidad política una vez consolidado el virreinato con Toledo. Los que quedaron fueron los descendientes de las *panacas*, los *Auqui capac churo*, príncipes hijos y nietos y bisnietos de los reyes *Yngas* sin derecho a gobernar más que a sus propias familias y entre ellos se cita el propio cronista y a otros como don Melchor Carlos *Paullo Topa Ynga*, don Alonso *Atauchi*, don Francisco *Hila Quita*, doña Beatriz *Quispi Quipu*, coya, hija de *Topa Ynga Yupanqui*:

Son casta y generación y sangre rreal deste rreyno (...) y an de tener encomiendas y señales como casta rreal y señor deste rreyno. Y los de auajo, *Yngaconas* [Ha]nan Cusco, Lurin Cusco, an de ser rreservados caualleros deste rreyno.¹⁰³

Esta nobleza inca de todas maneras fue sufriendo siempre la presión de la corona por distintos motivos. De hecho, con la presencia de Toledo en 1570 se inicia una debacle cuando muchos son acusados de colaborar con la resistencia del inca Tupac Amaru en Vilcabamba, luego durante el siglo XVII siempre estarán en continua observación para finalmente ser sometidos a nuevas exigencias por parte de la corona con la dinastía borbónica, cuando se trataba de disminuir la cantidad de miembros de la nobleza para recibir mayor tributación y también evitar peligros de rebelión, lo cual sucedió con el movimiento de Tupac Amaru II y originó como respuesta una fuerte represión .

II.1.1.2. Curacas

Otra categoría de nobleza es la regional compuesta por los Principales, *capac apo o apocuna* con más propiedad, quienes fueron señores de una provincia, *suc guamanin*,¹⁰⁴ compuesta por 40,000 tributarios; después vienen los señores curacas de mil indios o *uaranca curaca*. Ellos fueron reservados de los tributos.

El curaca principal fue la cabeza mayor de una provincia, el administrador de los indios, de las comunidades y de los bienes de las iglesias de la provincia, el teniente

¹⁰² *Loc. Cit.* Como se puede ver hay aquí una visión hispana de la sucesión de los reyes

¹⁰³ GUAMAN POMA DE AYALA, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, Tomo 2, p. 690. Es decir exonerados de tributación.

¹⁰⁴ GUAMAN POMA DE AYALA, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, Tomo 2, 1980, p. 688.

general por su Majestad, el protector de los indios y la cabeza mayor del cabildo. Obedecía a la autoridad mayor, pero no podía ser juzgado por los corregidores ni jueces, sino sólo por el Rey y por la Audiencia Real.¹⁰⁵ Como atributo de poder es que tenía derecho a una silla o *tiana* y a que “alse bara de la rreal justicia (...) pida a cada alcalde y mandones de los pueblos a los yndios de la *mita*, (...) ayude a cobrar el tributo (...)”¹⁰⁶. Es decir, estos curacas estaban autorizados a portar la vara de mando dentro de lo que ordenaba la corona.

Los otros curacas o mandones son de categoría menor, clasificados según la cantidad de indios tributarios: quinientos indios tributarios o *pisqa pachaca kamachikuq*, llamados también segundas personas del cacique principal. Sobre este tipo de curacas, Guamán Poma de Ayala los representa en sus dibujos vistiendo a la manera española, a excepción de la camiseta, y portando una delgada vara de madera exenta de decoración alguna (Fig. 44 y 45); luego está el mandón de cien indios tributarios o *pachaca camachicoc*, el mandoncillo de cincuenta indios tributarios o *pisca chungu camachicoc*, mandoncillo de diez indios tributarios o *chunca camachicoc*, y el mandoncillo de cinco indios tributarios o *pichica camachicoc*. Estos cinco mandones eran tributarios.

Para conservar estos linajes los españoles impusieron una innovación importante en la sucesión mediante la primogenitura, algo desconocido en el incario pues no se heredaba el incario ni el curacazgo entre los hijos mayores sino según la capacidad del hijo. Asimismo, los españoles introdujeron en los curacazgos la sucesión femenina.

Otro cambio que posibilitaron los españoles con respecto a los nobles incas, a los curacas y *runas* en general es el cambio de los nombres. En la época del imperio inca los nombres se daban según la personalidad o los rasgos físicos y no había apellidos. Con los españoles cambiaron de nombre, fueron bautizados según el santoral cristiano y sus apellidos fueron sus nombres nativos, es más los españoles acordaron que los hombres llevaran el nombre del padre como apellido, y las mujeres el nombre de la madre como apellido y en otros casos hubo matrimonios de españoles con *coyas* incas de los que resultó una nobleza mestiza.¹⁰⁷

Los españoles incorporaron los símbolos andinos de autoridad al ritual político desde su perspectiva en la investidura de un curaca de alto rango, la cual realizaban en la

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 694.

¹⁰⁶ *Loc. Cit.* El subrayado es nuestro.

¹⁰⁷ W. ESPINOZA SORIANO, “Incas y curacas en el virreinato.” En: *Boletín del Museo Nacional de la Cultura Peruana*. No. 22-23. Lima, 2003.

plaza de una reducción. La investidura era un procedimiento legal que comenzaba con las consultas del corregidor con seis testigos antiguos que vivían en el área, se les preguntaba acerca de las habilidades y el linaje del candidato, cuyos testimonios junto con otros documentos eran enviados al virrey o a la audiencia. Cuando se confirmaba que el candidato era el idóneo, el corregidor o uno de sus lugartenientes eran enviados a la reducción del curaca, donde tenía lugar la ceremonia de investidura llamada la *toma de posesión*. Esta ceremonia conjugaba las tradiciones nativas y españolas y se realizaba preferiblemente un domingo, después de la celebración de la misa. El curaca aparecía en la plaza vestido con ropas de tipo español y en presencia del pueblo, los curacas menores y *alcaldes del cabildo de indígenas*, el corregidor tomaba al curaca por la mano derecha y le hacía sentar en una *tiana* frente a la iglesia y lo proclamaba: “‘Yo te doy posesión y amparo del cacicazgo [nombre de la comunidad] y te meto en ello en nombre de Su Majestad. Y en esto de doy la investidura del cacicazgo’.”¹⁰⁸ Los líderes nativos asistentes, seguidamente se arrodillaban delante del curaca sentado y besaban su mano, como señal de obediencia y reconocimiento.

Con el tiempo las relaciones tradicionales entre el curaca y los miembros de la comunidad se volvieron tirantes, a medida que los intereses del curaca y de los corregidores y demás españoles se entrelazaban. Amparados en sus privilegios, los curacas vieron las maneras de mejorar económicamente en varias formas, ya sea involucrándose en el comercio, apropiándose de las tierras comunales, y a través de sobornos y corrupción,¹⁰⁹ lo cual fue deteriorando su posición ante los indios y más bien adecuándose al modo de vida español.

II. 1. 1. 3. Privilegios de la nobleza nativa

Según Waldemar Espinoza, los descendientes de los incas del Cusco y los grandes curacas de provincias fueron reconocidos como nobles por los españoles. Para legitimar su condición social y pedir posesión de sus tierras y bienes se basaron en que eran descendientes de los incas o de los grandes curacas y que eran leales vasallos del rey de España.¹¹⁰

¹⁰⁸ Citando a Waldemar Espinoza, Thomas B. F. CUMMINS, *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los querós*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM, Embajada de los Estados Unidos de América y Universidad Mayor de San Andrés, 2004, pp. 427 y 428.

¹⁰⁹ T. CUMMINS, *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los querós*, p. 454.

Los principales privilegios recibidos fueron:

1. Eran reconocidos como hijos legítimos así fuesen hijos de distintas madres.
2. Asistían a los cabildos con derecho de asiento.
3. Eran aptos para tener hábitos de caballeros como el de la Orden de Santiago.
4. No podían ser apresados por deudas ni por fianzas.
5. En caso de apresamiento, tomaban su domicilio por cárcel o el Cabildo.
6. No podían ser ajusticiados por corregidores ni por jueces ordinarios, solamente por el Virrey y por la Real Audiencia por orden directa del Rey.
7. Tenían derecho a escudo de armas.
8. Tenían derecho de tener casa con cadena o inmunidad.
9. Fueron reconocidos como limpios de sangre para seguir la carrera militar y la carrera burocrática.
10. Tenían derecho al “protector de indígenas” para evitar ser engañados.
11. Podían vestirse con modelos del traje español.
12. Podían llevar el palio en la procesión de Corpus Christi.
13. Tenían derecho de entierro en el interior de las iglesias.
14. Tenían derecho a la educación superior o Colegio de Caciques.

II. 1. 2. *Indios o runas comunes*

Los indios son los campesinos o runas comunes reducidos en los pueblos según categorías.¹¹¹ Entre los principales se cuentan: los *hatunrunas* o campesinos de los ayllus que conformaban la mayoría de la población, de ellos se sacaba a los *mitayos*, artesanos y *acllas*; los *yanaconas* o sirvientes de las élites, desvinculados de sus ayllus de origen; y los pinas o piñas, gente castigada que realizaba trabajos forzados. Todos ellos en el virreinato se convirtieron en los extremadamente explotados. Era una inmensa población sujeta a los curacas, a los encomenderos, a los mineros, a los hacendados y a la corona. Es decir, la explotaba a través de los curacas. Ella pagaba el tributo, hacía la mita en las minas y otros trabajos de fuerza. Era la que sufría la inmensa desigualdad social y económica y por eso se mantuvo en constante descontento.

¹¹⁰ Waldemar ESPINOZA SORIANO, “Incas y curacas en el virreinato.” En: *Boletín Museo Nacional de la Cultura Peruana*. No. 22-23, Lima, 2003.

¹¹¹ Waldemar ESPINOZA SORIANO, *Los Incas. Economía, Sociedad y Estado en la era del Tahuantinsuyo*. Lima: 1997, pp. 284 y ss.

II. 2. Los cabildos de indios

En 1565 se limitó los poderes a los curacas cuando se implantaron los corregimientos en el Perú, eran cargos bajo la responsabilidad de un español, quien representaba al Rey. Hacia 1569 arribó el virrey Toledo, quien se trasladó al Cusco y consolidó el dominio español al acabar con los remanentes de los incas que estaban resistiendo en Vilcabamba, con la ejecución de Tupac Amaru, y organizó la fundación de pueblos indígenas llamados reducciones. Si bien es cierto que ya desde 1549 el Concejo de Indias había dado la Real Cédula a la Real Audiencia de Lima para organizar la república de indios,¹¹² y más adelante, en 1554, La Gasca igualmente recomendaba la pronta fundación de pueblos de indios con miras también de reducir la jurisdicción de los curacas,¹¹³ además de que en Lima a partir de 1565 ya se habían fundado tres cabildos de indios: el de Magdalena para los indios del valle, el de Santiago del Cercado para los indios forasteros y allí avecindados, y el de Lima para los *yanaconas*, transeúntes, oficiales y mercaderes residentes en la ciudad¹¹⁴. Sin embargo, fue el Virrey Toledo quien aplicó drásticamente la orden para la fundación completa de las reducciones, al punto de incendiar las rancherías de los indios para obligarlos a concentrarse en ellas.¹¹⁵

En efecto, el virrey Toledo sacó en Arequipa, el 6 de noviembre de 1575, las Ordenanzas del Cabildo de Indios, sobre el modo de elección de Alcaldes, Regidores, *Kipukamayoc* y Oficiales de Cabildo para los pueblos de indios.¹¹⁶ El cabildo debía ser presidido por alcaldes de primer y segundo voto, el de primer voto debía ser un inca o un curaca y el de segundo un *runa* común o indio. La idea venía de atrás en razón del mejor uso de la fuerza productiva indígena, aunque el tono de las fundaciones fue más prosaica, en el sentido de evitar los daños y agravios de parte de los encomenderos y de los españoles en general. El virrey Toledo es poco lo que habría añadido al sistema de organización indígena, y más bien es mucho lo que debió haber tomado de lo existente, de modo que las modificaciones que introdujo atañen más a la forma que al fondo, pues sus

¹¹² W. ESPINOZA SORIANO, "El Alcalde Mayor Indígena en el Virreinato del Perú." *Anuario de Estudios Americanos*. Tomo XVII, 1960, p. 186.

¹¹³ ESPINOZA SORIANO, "El Alcalde Mayor Indígena en el Virreinato del Perú." p. 203.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 211.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 213.

¹¹⁶ Alfonsina BARRIONUEVO, *El varayoc equilibrador entre dos mundos*. Lima, Ciba Peruana, S. A., 1971, p. 6.

puntos de contacto con el sistema inca son numerosos y esta similitud es la que asegura su perennidad y su arraigo, al extremo de que sigue funcionando todavía.¹¹⁷ Guamán Poma de Ayala lo refiere así con estas palabras:

Don Francisco de Toledo ordenó las dichas ordenanzas provado y sacado de las ordenanzas de los primeros yndios llamado *Uari Uira Cocha Runa* y de *Uary Runa*, *Purun Runa*, *Auca Pacha Runa*, *Yncap Runan* de los indios antiguos, los cuales los *Yngas* auían guardado esta buena ley. Y mandó el dicho *Ynga* se guardase esta ley buena en todo el rreyno aunque añadió cosas de ydúlatras y serimonias y adorar en los ydolos *uacas*.

Y ancí mandó don Francisco de Toledo que los yndios, como acostumbrado, comiesen en público plasa y la fiesta también. Y acá ordenó alcaldes, rregidores, alguacil mayor y menor, pregonero, uerdugo, alcalde y alcalde de campo, procurador, fiscal, sacristán, cantor, maestro.¹¹⁸

Lo nuevo fue el aparato religioso y civil en la elección de los alcaldes, designados por el Corregidor, el Alcalde y los regidores españoles, previa misa el primer día de año nuevo en un cabildo abierto. Se elegía mediante votación a dos Alcaldes, cuatro Regidores, un Alguacil, un Escribano o *Kipukamayoc*, un Alcaide, un Verdugo y un Pregonero, quienes luego juraban ante un Cristo crucificado y recibían las varas bendecidas.¹¹⁹ Uno de los alcaldes correspondía a los pobladores de Hanansaya y el otro para los del Urinsaya, como era usual en el modo de división de una provincia. Guamán Poma de Ayala muestra el modo como debía hacerse la elección de los alcaldes:

Cómo no puede ser alcalde mayor ni ningún mandoncillo ni cualquiera ni teniente de corregidor ningún español ni hues porque sólo su Majestad tiene poder de ello como señor superior y mayor por los demás. Que con color de la uara maltrata los pobres yndios, cino que los alcaldes hordenarios de su majestad ciruan de todo.

Y conforme la ley se elixan los alcaldes; en un año se elixa a yndio pobre, en otro a yndio mandón. Y ci fuere pueblo grande, se elixa dos alcaldes: el uno sea yndio mitayo, el otro sea de los mandones. Y los demás oficiales sean rreservados, pasados de tributo y de las minas o plaza de este rreyno.¹²⁰

Las categorías menores de curacas estaban obligadas a formar parte de los cabildos, tal como lo manifiesta Guamán Poma de Ayala. Los curacas de *guaranga*, si bien eran reservados de impuestos estaban obligados a cumplir como cabildo tal como ya se señaló,

¹¹⁷ *Loc. Cit.*

¹¹⁸ F. GUAMAN POMA DE AYALA, *El primer nueva crónica y buen gobierno*, T. 2, p. 415.

¹¹⁹ Alfonsina BARRIONUEVO, *El varayoc equilibrador entre dos mundos*, p. 8. Es por eso que en la danza de los huacones, estos castiguen a las autoridades en el inicio del año como advertencia para no gobernar mal.

¹²⁰ GUAMAN POMA DE AYALA, *El primer nueva crónica y buen gobierno*, Tomo II, p. 717.

y además debían “de tener oficio de corregidor” y una de sus tareas fundamentales era el envío de trabajadores para la mita de las minas.¹²¹ Para cumplir con sus funciones debían saber leer, escribir y conocer de oficios y artificios.

El curaca o mandón de quinientos, *pisca pachaca camachicoc*, conocido también como “Mandón mayor”, era tributario y estaba obligado a servir como alcalde mayor de los cabildos, sus funciones fundamentales eran:

hazer acudir a las minas y plaza y *tanbos*, puentes y caminos reales y para el servicio del cacique principal. Y que se rremude en cada año y le tome rrecidencia y sea sugeto al cacique prencepal y le obedesca y le cirua.

Y a de deferenciar en el trage, áuito para que sea conocido como tal *camachicoc* de *pisca pachaca*, de quinientos yndios tributarios. Y que no falte uno...

Y no son salareados, cino an de pagar tributo pero rreseruado de los seruicios personales y *mitas* de la prouincia pero an de seruir a las minas y ayude a cobrar el tributo el dicho *camachicos* de *pisca pachaca*. A de yr por capitán de los yndios a las minas o plaza. Y an de deferenciar de la *guaranga* y...

Y tenga un muchacho con su *tiana* de alto un gеме.

Sepa leer, escriuir, contar y cantar ellos como sus mugeres e hijos e hijas...

Y no se llame “don” ni su muger “doña” ni sus hijos, desendientes, cino que tenga este privilegxo y mando y ley antigua en todo el rreyno estos dichos mandones mayores. Y que los títulos que tubieren ellos, ci sale a más sus yndios a la uaranga, pueda ser señor de la uaranga. Y se va menos, no se le puede dar título en este rreyno.¹²²

Después, según un orden jerárquico, vienen los mandoncillos de cien indios tributarios:

Estos dichos *pacha camachicoc* an de seruir por alcalde hordenario de los pueblos por su Majestad en las dichas provincias. Y a estos yndios mandoncillos no se le puede dar título, cino tiene los cien indios tributarios; antes sobre que no falte. Y sea sugeto al cacique principal y mayor y le a de obedecer y seruir y a de acudir a todas las obligaciones como mandones y de obrar los tributos de su aylo y parcialidad y de enuiar y entregar los yndios de las minas y de la plasa y de todo los demás serbicios personales deste rreyno.

(...) Y tenga su *tiana* de palo de alto de quatro dedos (...)

Y éstos an de ser obligados a llevar yndios a las minas o plaza por capitán toda la *mita*. Y en el pueblo tenga cuydado con las comunidades y hospitales y de la iglesia a todo lo necesario y *tanbos* y servicios y *mitas* (...)¹²³

¹²¹ *Ibid.*, p. 694.

¹²² GUAMAN POMA DE AYALA, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, Tomo 2, p. 696.

¹²³ *Ibid.*, p. 699.

Siguen los Mandoncillos de diez indios tributarios, chungu camachicoc, los cuales cumplían las siguientes funciones:

An de tener oficios de alguacil mayor en la dicha prouincia. An de acudir a la ayuda y seruicio del cacique principal a cobrar el tributo de su ayllu [parcialidad]. Y a de hazer acudir a las minas y plaza y a de entregar a los capitanes.

(...) su *tiana* de hongo *matara*. (...) a de yr por capitán de los yndios de las minas y plasas en cada mita como lo cayere y a de acudir en lo que le fuere mandado del cacique principal (...).¹²⁴

Finalmente están los Mandoncillos de cinco indios, pichica camachicoc, quienes cumplían con lo siguiente:

Estos an de seruir en el oficio de alcalde o pregonero o uerdugo deste rreyno. (...) su *tiana* de heno de paxa, *chiluua* (...).¹²⁵

A estas funciones de los curacas ligados al cabildo descritas por Guamán Poma de Ayala se añaden las siguientes como producto de las ordenanzas de Toledo:¹²⁶

1. No podían conocer los pleitos de los caciques ni de los indios particulares con caciques, ni los litigios por tierras entre dos pueblos.
2. Debían oír por lo menos dos veces a la semana las reclamaciones de sus gobernados.
3. Podían resolver asuntos civiles hasta por 10 pesos y no dar penas por más de un peso.
4. Estaban impedidos de tratar asuntos criminales que implicaran muerte o mutilación o efusión de sangre.
5. Debían informar al corregidor en los casos de esclavos huidos o de los incestuosos.
6. Administrativamente: cuidar que los indios hicieran testamento, velar por los huérfanos, visitar a los hospitales, controlar el funcionamiento de los mercados, vigilar las sementeras y los ganados, aderezar los caminos, las iglesias, los tambos y los puentes, cuidar las chacras de los andenes.
7. A los españoles, negros y mestizos, sólo podía encarcelarlos pero no juzgarlos.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 703.

¹²⁵ *Loc. Cit.*

¹²⁶ A. BARRIONUEVO, *El varayoc equilibrador entre dos mundos*, p.10.

8. En su mandato no podía emborracharse bajo pena de ser destituido.
9. Debían mantener los trajes típicos que los identificaban (Después de Tupac Amaru II los prohibieron en un intento por borrar de su memoria el recuerdo de sus linajes).

II. 3. Tipología de alcaldes, funcionarios y sus distintivos simbólicos.

En relación al estudio de las varas de mando campesinas, objetivo principal de esta tesis, asimismo se verá las funciones y distintivos de los alcaldes y demás autoridades de cabildo, y en lo posible las semejanzas o diferencias con el sistema español, es decir, ¿qué retienen de los modelos de autoridades incas? y ¿cuáles fueron los distintivos de poder de esas autoridades? Gracias a la crónica de Guamán Poma de Ayala se conoce bastante al respecto.

II. 3. 1. *Alcalde Mayor*

Los Alcaldes mayores eran entre los funcionarios indios los de mayor categoría. Según Guamán Poma de Ayala, el Alcalde Mayor de Cabildo llamado también en el modo inca *tocticoc*,¹²⁷ debía ser un mandón de 500 tributarios o *pisca pachaca camachicoc* y por tener tierras y servicios no tenía salario, pero estaba exonerado de la mita. Ayudaba al dicho corregidor en el gobierno de justicia y era veedor de los demás principales y estaba sujeto al cacique principal. Dentro de sus roles estaba asentar los gastos y daños de los dichos corregidores, sacerdotes, encomenderos; cobrar la tasa de los dichos indios y de enviarlos a las minas o *mita*; ver las sementeras, ganados de las comunidades y de la iglesia, ayudados por los alcaldes ordinarios.¹²⁸

Sin embargo, vale la pena deslindar que para la época en que Guamán Poma de Ayala escribe su crónica, el cargo de Alcalde Mayor se encontraba bastante disminuido puesto que solo exigían como requisito ser un curaca de quinientos tributarios, aunque fue cierto que el cargo nunca había sido como el Alcalde Mayor en Castilla, que estuvo por encima de los nobles y autoridades eclesiásticas y militares de su jurisdicción, o como en México donde el alcalde mayor español estuvo por encima del corregidor. En el Perú, el

¹²⁷ GUAMÁN POMA DE AYALA, *El primer nueva crónica y buen gobierno*, 1980, T. 2, p. 739.

¹²⁸ *Loc. Cit.*

alcalde mayor indígena, desde 1560, fue un cargo para administrar justicia en nombre del Rey muy limitadamente, estaba por debajo del Corregidor, pero por encima de los caciques principales.¹²⁹ Hay que deslindar también que había el cargo de alcalde mayor de provincia y de pueblo. Para fines del siglo XVI, el cargo fue muy requerido en vista de la necesidad del mantenimiento de las vías de comunicación, de modo que desempeñaron funciones para los visitadores y cuyo principal requisito fue ser cacique principal de provincia.

Bien, según el gráfico o dibujo de Guaman Poma de Ayala se observa en el Alcalde Mayor (Fig. 46) lo siguiente: tiene el cabello recortado, está vestido predominantemente a la manera española tal como era usual en la nobleza inca, con la moda de fines del siglo XVI, pues lleva sombrero con tres plumas de avestruz o *suri*, una capa, una bombacha, medias y zapatos. Del vestido inca puede ser la camiseta con mangas cortas que recuerda al *uncu*. Ahora bien, los símbolos de poder que lleva son la vara delgada y larga en la mano derecha sin mostrar ornamentos, y la cruz pendiente de un rosario en la otra mano. Ambos símbolos representan el poder político del rey mediante la vara, y de Dios mediante la cruz.

En suma, la Alcaldía Mayor recaía siempre en un curaca, era la primera autoridad indígena de la provincia, por encima de los alcaldes ordinarios cuyas reuniones presidía pero debajo del corregidor español y con mando sobre los demás curacas de su provincia. Él se encargaba junto con los alcaldes ordinarios y caciques a recibir a los visitadores civiles o eclesiásticos.¹³⁰

II. 3. 2. *Alcaldes ordinarios* (camiua)

Llamado también alcalde de campo pues su principal función es visitar cada casa del pueblo, es decir, tiene que ver el estado de la gente y verificar el estado civil y las condiciones económicas de los pobladores. Visitar los depósitos de comidas, los enseres domésticos que poseen como ollas, cántaros, tinajas, jarros y vajillas de barro y de palo; el estado de las sementeras, los animales de crianza, la huerta y constatar el estado del oratorio para cumplir con los fines de la evangelización.¹³¹ Para cumplir con su rol los alcaldes de campo debían tener un depositario, corral y casa con llave, para guardar los ganados que hicieren daño a las sementeras, acequias, pozos, y cobrar multas y dar cuenta

¹²⁹ *El primer nueva crónica y buen gobierno*, T. 1, p. 209.

¹³⁰ W. ESPINOZA SORIANO, "El Alcalde Mayor Indígena en el Virreinato del Perú." *Anuario de Estudios Americanos*. Tomo XVII, 1960, p. 241-242

¹³¹ F. GUAMÁN POMA DE AYALA, *El primer nueva crónica y buen gobierno*, T. 2, p 741.

al administrador de las comunidad, además encargarse de la distribución del agua para el riego de las chacras. Su salario le era dado en dinero entregado por el administrador por el recaudo de las multas y por el riego, y de cada casa cobraba una gallina cada seis meses. Y de ello pagaba el tributo del quinto para la corona.¹³²

El gráfico de Guamán Poma de Ayala presenta al alcalde ordinario (Fig. 47) vestido a la manera nativa, es decir, con vestido inca: *uncu*, capa o *llacolla* y ojotas, un tocado en la cabeza que recuerda al *llauto* compuesto por la vincha, con un herraje y una flor sobre la frente y detrás una pluma de avestruz o suri, como en los sombreros europeos. La vara que sujeta con la mano derecha es un simple palo sin decoración, del tamaño del alcalde, es un bordón en realidad, y en la otra mano lleva una cruz con su cadena. Es decir, son los mismos distintivos que porta el alcalde mayor, sin mostrar diferencias.

II. 3. 3. Regidor (surcococ, administrador despensero)

Sus funciones eran visitar cada seis meses juntamente con el dicho alcalde de campo a tomar cuenta de cada casa. Tenía que ver asimismo los precios del comercio, y no debía consentir que vendan los sacerdotes ni corregidores ni encomenderos, sino los indios y el mercachifle o español pobre.¹³³ También debía vigilar el cuidado y la limpieza de las casas de la iglesia, casa del padre, cabildo y casas de los indios. Su salario se sacaba de cada casa un conejo cada seis meses.

Según el gráfico de Guamán Poma de Ayala, el regidor o *surcococ* (Fig. 48) está vestido al modo indígena. Lleva una *llauto* con una flor en la cabeza, viste un *uncu*, una capa o *llacolla* y sandalias. Sobre el cuerpo, sujeto con el brazo derecho aprieta la vara de mando que es idéntica a las demás observadas, en la mano derecha sostiene un *quipu* y en la otra sostiene un libro o ábaco. No porta la cruz como en los anteriores alcaldes.

II. 3. 4. Alguacil mayor y menor (*Quillis cachi*)

Los alguaciles mayores y menores colaboraban con los regidores, debiendo dar cuenta minuciosa de sus visitas a los distintos pueblos, controlar el trabajo de los indios en sus chacras, asegurar el riego, pedir los tributos y vigilar los trabajos manuales. Por eso se

¹³² *Ibid.*, p. 744.

¹³³ GUAMAN POMA DE AYALA, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, Tomo 2, p. 747.

les llamaba *Killiscachi*, es decir, policías. Llevaban como símbolo de autoridad una vara. Los alguaciles debían ser dinámicos o con mucho brío en su oficio, sus visitas a las *chacras* las hacían cada seis meses, en el tiempo de arar y en el de sembrar.¹³⁴ Tenían que asegurarse de que estén bien abonadas, limpias y bien regadas. Además debían hacer limpiar las acequias y lagunas, las estancias de los pueblos y las calles. También debían hacer trabajar las sementeras de la comunidad, de la iglesia y del hospital. Su salario era con productos agrícolas y todo el pueblo, incluido el cacique principal, debía pagarle.

Según el gráfico de Guamán Poma de Ayala, el alguacil (Fig. 49) viste el *llauto* con una pluma atrás y una flor adelante, una capa y una bombacha y sandalias. La vara es la misma que las anteriores. Sin embargo es interesante la siguiente nota de Guaman Poma respecto a su atuendo simbólico: “Y que ponga su *parian* [morrión], sorra y casgabel como en tiempo del Ynga. Con ello vecite para que sea conocido y haga justicia.”¹³⁵ Sin duda, se refería al tocado de la cabeza en el que la pluma de atrás parece la cola de zorra, aunque no se le ve que lleve campanillas o cascabeles. Lógicamente estos aditamentos le eran útiles para ahuyentar a las aves de los sembríos, como aún se usa en algunas comunidades campesinas. Además, según los mitos, el zorro es un colaborador eficiente para la agricultura.

II. 3. 5. *Pregonero, alcaide y verdugo* (Mayo zanco)

El pago por sus servicios era por cada culpado un maravidí. El dinero podía ser recaudado de la venta de los productos de *chacararas* pertenecientes a *illapa*, de las baldías o realengas. De estos ingresos le pagaba el administrador de la provincia.¹³⁶

Por lo que se observa en el gráfico de la crónica de Guamán Poma de Ayala, el pregonero o alcaide era un hombre de edad muy madura por los rasgos del rostro y porque usa un bastón para sostenerse (Fig. 50). Viste a la manera nativa: *uncu*, *yacolla*, sandalias y un *llauto* con una flor en la cabeza. Sostiene en la mano izquierda una vara delgada igual a las anteriores, junto con un látigo de tres tiras, y en la otra mano junto con el bastón de apoyo, la cruz con su cadenilla o rosario y una *chuspa*. Recuerda en sumo grado a las autoridades del tiempo de los incas.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 749.

¹³⁵ GUAMAN POMA DE AYALA, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, Tomo 2, p. 749.

¹³⁶ GUAMAN POMA DE AYALA, *Op. Cit.*, T. 2, p. 751.

II. 3. 6. *El administrador: mayordomo de la Iglesia, cofradía y hospital*

Es el *suyoyoc* o administrador para repartir los bienes a la comunidad. Su salario era de doce patagones el cual podía ser dado en comida o ganado y quien le pagaba era el administrador de la provincia, a quien debía obediencia exclusiva.¹³⁷

Observando el gráfico de Guamán Poma de Ayala (Fig. 51) se advierte que el mayordomo viste a la manera nativa con *uncu*, capa, sandalias y una vincha, porta en la mano derecha una llave y en la otra un libro. Se encuentra en una habitación donde hay dos arcos o baúles con sus respectivas cerraduras, como es evidente no lleva vara ni ningún otro distintivo de poder oficial.

II. 3. 7. *Administrador, teniente general de corregidor y protector de provincia (Capac apo suyoyoccona)*

Este cargo era ocupado por un noble *apocuna* o curaca principal, quien se encargaba de tener todos los bienes de la comunidad, los de los indios y particulares, los de la Iglesia, cofradía y hospital. Asimismo, recibía la tributación de los indios y disponía de ellos para el reparto de sus servicios en las minas, plazas, tambos, caminos, puentes y chasques o mensajeros. También se encargaba de supervisar la evangelización de la población, de modo que era él quien pagaba los salarios del sacerdote. Asimismo se encargaba de tener en cuenta a los indios pobres y protegerlos del abuso en cuanto a sus bienes. Su salario lo recibía de la tasa correspondiente dada por la Corona de los tributos y del manejo de todos los tambos o mesones.¹³⁸ Guaman Poma de Ayala menciona que él ocupaba tal cargo (al momento de escribir su crónica) en la provincia de Lucanas y Soras, Andamarca, Circamarca (Ayacucho).

Según el gráfico del cronista (Fig. 52), el administrador viste a la moda española, capa, camisa con cuello de golilla, bombacha, medias, zapatos y en la cabeza un formidable sombrero, sin duda, es el autorretrato del propio Guamán Poma de Ayala, quien se dispone a abrir una gran cerradura de la puerta del depósito comunal, lleva en la mano izquierda un libro y delante de él se observa una pluma y un tintero, como atributos de su oficio.

¹³⁷ F. GUAMAN POMA DE AYALA, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, Tomo 2, p. 753.

¹³⁸ *Ibid.*, pp. 755-756.

II. 3. 8. *Mensajero del correo o chasque*

Desde los incas hay dos categorías de chasqui. El *churo mullo chasque*, correón mayor, que traía la concha spondylus o *mullu* desde el mar del norte cada media legua (500 metros), y el menor se llamaba *caro chasque*. Eran hijos de los principales y pagados por el Inca y luego por el rey de España. Unos llevaban por señal en la cabeza un quitasol grande de plumas para que lo viesen de lejos y tocaban una trompeta o *yuaylla quipa* y por armas un *chambi* y una honda. Otros llevaban por señal en la cabeza una cruz y bandera de tafetán blanco para que se vea de lejos, una corneta para tocar y daban un grito grande para que sepa todo el mundo como había llegado, y por su arma traía una vara de justicia.¹³⁹

Sin embargo, en el dibujo de Guaman Poma de Ayala (Fig. 53), el chasqui viste camiseta tipo *uncu*, una capa o manta corta amarrada al cuerpo, una bombacha y sandalias. Lleva en la cabeza la bandera de dos puntas y una cruz sujetas por una vincha. Toca una corneta de cuerno, le cuelga un crucifijo del cuello y en la otra mano sujeta la vara de mando y una especie de cartelito, y de la muñeca le cuelga una chuspa.

II. 3. 9. *Escribano público (quilcay camayoc)*

En todo pueblo había un indio mandón que era el escribano público o real y del cabildo. Su salario era pagado por la comunidad. Su role era asentar en sus libros lo referente a la economía de la población en general, tributos, mitas y servicios, testamentos, abusos, etc.¹⁴⁰

Según el gráfico de Guaman Poma (Fig. 54), el escribano viste a la manera indígena, lleva en la cabeza un *llaute* con dos flores o borlas y una cruz, una capa o *yacolla* y una camiseta tipo *uncu*. Se encuentra sentado en un sillón frailer, apoyado sobre una mesa y escribiendo en un papel con una pluma. Sobre la mesa con mantel está el pomo de tinta, el crucifijo, un libro, una pluma en un pomo y un artefacto con dos cuerdas. A su espalda un estante con muchos libros. No porta ninguna vara de mando.

¹³⁹ GUAMAN POMA DE AYALA, *El primer nueva corónica y buen gobierno*, Tomo 2, pp. 756 y 758.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 758-762.

II. 4. Derrotero del cabildo indígena en el Virreinato

Estos cargos del cabildo arriba reseñados debieron haber pervivido regularmente durante el siglo XVI bajo la dinastía de los Habsburgo. Se sabe, por ejemplo, que el Alcalde Mayor Indígena se mantuvo vigente, de modo que en Chucuito, hacia 1670 y 1680, continuaba presidiendo el Cabildo de Indios y administrando justicia con los alcaldes ordinarios.¹⁴¹ Sin embargo, por este tiempo surgen memoriales que piden a la corona igualdad de derecho entre españoles e indígenas, de modo que en 1697 se expide la Cédula de Honores que señala la equiparación de indios y españoles para alcanzar cargos políticos, militares y eclesiásticos.¹⁴² Y con el tiempo fue generando que mestizos y españoles se entrometieran en los cabildos indígenas, e incluso mediante la compra de los cargos de por vida y con herederos¹⁴³, lográndose un mestizaje cada vez mayor en las alcaldías de los pueblos.

La situación se agravó más en el siglo XVIII en detrimento de los cabildos indígenas, por un lado debido al aumento de la población española y mestiza, y de otro por el poderoso influjo de los párrocos y los corregidores. A ello se suma la rebelión de José Gabriel Condorcanqui Tupac Amaru II, pues el visitador Areche acabó con los cacicazgos y títulos de nobleza de los Incas y ello arruinó la Alcaldía Mayor.¹⁴⁴ Luego, con la fundación de las Intendencias, se suplantó a los cabildos de indios con la implantación de jueces territoriales y los ayuntamientos en los pueblos integrados por españoles, mestizos e indios, donde los primeros acabaron por dominar y adueñarse del poder hasta que fueron replegando a los indios a bastiones alejados como son los caseríos o anexos, lugares ocupados por población completamente indígena. Aun cuando, en 1790, se volvió a restituir a los curacas en sus privilegios ya nunca fue igual e incluso la Alcaldía Mayor desde entonces se les dio a los españoles.¹⁴⁵ De modo que para inicios del siglo XIX aparecen en forma general los alcaldes españoles en los cabildos integrados, incluso en

¹⁴¹ W. ESPINOZA SORIANO, "El Alcalde Mayor Indígena en el Virreinato del Perú." *Anuario de Estudios Americanos*. Tomo XVII, 1960, p. 248.

¹⁴² ESPINOZA SORIANO, "El Alcalde Mayor Indígena en el Virreinato del Perú." p. 249.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 250.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 253.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp. 254-255.

ciudades indígenas como Chucuito. Desde esta época desaparecen casi totalmente los alcaldes mayores indígenas.

Sin embargo para Scarlett O'phelan la desarticulación paulatina del sistema cacical en la segunda mitad del siglo XVIII permitió más bien que el Cabildo Indígena se fuese consolidando como vocero oficial ante las autoridades superiores de gobierno.¹⁴⁶ El desprestigio de los curacas se fue acentuando por su creciente despotismo frente a su comunidad y por el sistema de repartimientos impulsado por los corregidores, quienes nombraban caciques cobradores o “de favor”, en reemplazo de los de “sangre”¹⁴⁷, en tal sentido el alcalde de indios o *varayoq* se fue asentando como intermediario de las comunidades. Otro factor que contribuyó al crecimiento de los cabildos indígenas para O'phelan fue la gran rebelión de Tupac Amaru II, que permitió la supresión de los cacicazgos rebeldes y su reemplazo por criollos, aunque la corona comprendió que esa desarticulación debía ser paulatina.¹⁴⁸ En esa determinación los Borbones con el sistema de las intendencias, propiciaron una serie de medidas como cobrar sumas por razón de nombramiento o permitiendo que el alcalde ordinario cobre los tributos, rol que antes le correspondía a los curacas, a la par que se les aplicaba tributos a éstos y se les recortaba privilegios de sangre.¹⁴⁹ Finalmente, para O'phelan, las Juntas de Gobierno creadas en sus colonias americanas con motivo de la invasión de Bonaparte a España en 1808, suprimieron los cacicazgos, tributos y mitas, medidas con las que los curacas perdían su razón de ser en el sistema gubernamental.¹⁵⁰ En realidad, el tiro de gracia la dio el libertador Simón Bolívar en 1824, cuando oficializó la abolición de los cacicazgos o los títulos de honor concedidos por el gobierno español.¹⁵¹ Si bien es cierto que el alcalde de indios ganó en participación o protagonismo, perdió en alcance por su menor jerarquía y capacidad de negociación y por tanto fue más fácil de manejar.¹⁵²

¹⁴⁶ Scarlett O'PHELAN GODOY, *Kurakas sin sucesiones: del cacique al alcalde de indios (Perú-Bolivia. 1750-1835)*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas (Archivos de Historia Andina 25), 1997, p. 9.

¹⁴⁷ O'PHELAN GODOY, *Kurakas sin sucesiones: del cacique al alcalde de indios (Perú-Bolivia. 1750-1835)*, p. 19.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 34

¹⁴⁹ *Ibid.*, pp. 50-51

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 54 y 58

¹⁵¹ *Ibid.*, pp. 63 y 65.

¹⁵² *Ibid.*, p.65.

II. 5. Simbiosis entre la vara de mando hispana y la vara de la nobleza inca

Hemos observado en los gráficos de Guamán Poma Ayala que las varas de madera sin mayores ornamentos se mantienen hacia inicios del siglo XVII tal como las varas que el mismo cronista muestra de la época incaica. Eso significa que hacia 1613 no había cambiado mucho la forma de las varas ni el sistema gubernamental inca o que simplemente el cronista está ya completamente imbuido con la percepción hispana y con los hechos impuestos por el gobierno virreinal respecto a la organización de los alcaldes. Sin embargo, dada la jerarquía existente entre las autoridades, lo más probable es que hayan portado varas diversas en tamaño y forma, iconografía y decoración, respetando sus jerarquías. Entonces viene la pregunta: ¿dónde y cómo se origina el modelo de vara que ahora se conoce? Para tratar de encontrarlo es menester remitirse a las varas hispanas y a las de la nobleza inca que se observan en la iconografía de la pintura colonial. La relación entre dominantes y dominados siempre fue permanente, interactiva en el sentido de que se dio la imposición oficial de un lado y de otro la imitación de lo oficial por parte de los dominados aunque, con el devenir del tiempo, esta interacción fue adquiriendo una metamorfosis que se acomodaba mejor a la idiosincrasia cultural según los estratos sociales nativos, de modo que el modelo de la vara de mando impuesta por las autoridades españolas como jueces, corregidores y virreyes, se fue combinando con remanentes formales de las varas de la nobleza inca, tal como aparecen representadas en las pinturas coloniales.

II. 5. 1. *La vara de mando hispana*

Se ha sostenido que el uso de la vara fue una imposición hispana, sin embargo, como se ha visto ya en el primer capítulo no fue así, pues la iconografía y los hallazgos de varas por los arqueólogos revelan las más diversas y sorprendentes formas; algunas con remates de cabezas de serpientes, de aves falcónidas o marinas y a veces con seres antropomorfos divinos con decoraciones acordes a la categoría de la persona poderosa.

Sin embargo, los conquistadores españoles impusieron sus modelos de varas y permitieron la existencia de las varas ligadas a la nobleza inca, pero solo como parte de las representaciones pictóricas en los retratos, o como remembranza en las ceremonias públicas, cívicas y religiosas.

Se sostiene también que las varas de autoridades importantes españolas fueron mas bien como cetros, pequeñas y sencillas. “Una ordenanza señala que debían tomarse por el centro y sostenerse en posición horizontal, so pena de castigo por desacato al Rey.”¹⁵³

Tal vez por ser pequeños las varas o cetros, las autoridades no las habrían usado en los eventos públicos masivos y en su lugar más bien han de haber usado las varas altas con sus estandartes, tal como por ejemplo se observa en el lienzo que representa a *El Corregidor Pérez, Serie del Corpus Christi*, pintado entre 1674-1680 en el Cusco (Fig. 55), la cual está dividida por nudos probablemente metálicos.

En cambio en el lienzo titulado *Matrimonio de Don Martín de Loyola con Doña Beatriz Ñusta*, pintado a fines siglo XVII en el Cusco (Fig. 56), el capitán Loyola sostiene por la mitad una vara, que parece ser de madera, muy delgada con casquete metálico dorado en el extremo inferior y superior. Del pomo o coronación se desprende una forma de hacha que se relaciona con los *tupacyauri* de los incas, tal como se observa en el ángulo superior del referido lienzo. Con ello hay una clara intención de afiliar al capitán Loyola a la dinastía incaica y, de ese modo, legalizar a los ojos de la nobleza inca su matrimonio con la ñusta. Con las mismas características hay otra versión de esta pintura realizada en 1718 que se guarda en el Museo de Osma (Fig. 57). Sin embargo, otra versión del *Matrimonio de la Ñusta Beatriz* que se conserva en el Beaterio de Copacabana, Lima, y pintada posiblemente en el Cusco en la segunda mitad del siglo XVIII, muestra notables diferencias. En primer lugar la Ñusta ocupa el lado derecho del cuadro, el más importante, y el capitán Loyola se encuentra a la izquierda, lugar de subordinado, sosteniendo por la mitad una pequeña vara totalmente española (Fig. 58). La vara es más simple, con el pomo de punta esférica y con un anillo, del cual se divide una cinta roja con flecos dorados que se ajusta en un nudo.

En el lienzo *Genealogía de los incas con los monarcas españoles como sucesores*, de la segunda mitad del siglo XVIII que también se conserva en el Beaterio de La Virgen de Copacabana de Lima (Fig. 59), se da una secuencia de los reyes incas seguida por la de los reyes españoles, como si fuese una continuidad natural. Desde el punto de vista de la corona hispana la representación de la Dinastía Inca pretendía mostrar a la población una sucesión de incas en el gobierno, es decir, a los retratos de los 14 incas se añadió la sucesión de los reyes españoles a partir de la conquista, desde Carlos V hasta el monarca que gobernaba en el momento de la ejecución de la respectiva pintura. En este lienzo se

¹⁵³ A. BARRIONUEVO, *El varayoc equilibrador entre dos mundos*, p 14.

observa que los reyes españoles llevan cetros del mismo metal en dos modelos; por un lado, Carlos V lleva un cetro muy delgado y puntiagudo, sin mostrar mayor decoración, y los otros reyes españoles portan un mismo modelo de cetro con una coronación formada por un anillo y una forma esférica trilobulada como una cruz.

En los retratos de los virreyes y otros nobles españoles que se conservan en los museos y colecciones privados y públicos, se observa que algunos de los virreyes portan varas de mando a modo de bastones de apoyo, son de madera y tienen pomos de plata, aunque carecen de anillos de plata en el cuerpo. Estos virreyes y nobles españoles muestran también varas como parte distintiva del poder y la categoría social de la que eran portadores. En los retratos de la era borbónica, durante el siglo XVIII, se muestra el tipo de vara predominante en cuanto a material, forma, tamaño y modo de agarrarlos.¹⁵⁴ Así, en la efigie del virrey José Antonio de Mendoza Caamaño y Sotomayor marqués de Villagarcía (Fig. 60), óleo de Cristóbal de Aguilar ejecutado entre 1736-1746, se advierte que el modelo de vara es de madera de unos 90 a 130 cms aproximadamente, mucho más largo que los modelos de vara del siglo XVII, con casquetes de metal en la punta y en el pomo, aquí repujado, en este caso es sostenida en la muñeca del brazo izquierdo mediante cinta roja que atraviesa la vara debajo de la base del pomo. El modelo parece ser una innovación de los Borbones en reemplazo de las más pequeñas que se sujetaban por la mitad.

En las figuras del virrey José Antonio Manso de Velasco, conde de Superunda (Fig. 61) pintado por José Joaquín Bermejo hacia mediados del siglo XVIII, y del virrey Manuel de Amat y Junyent en dos versiones, uno realizado por Cristóbal de Aguilar en 1769 (Fig. 62), y otro por Cristóbal Lozano (Fig. 63), se advierte el mismo modelo de vara anterior, pero en estos casos son sostenidas por debajo del pomo con la mano derecha.

En cambio, el retrato del virrey Ambrosio O'Higgins, marqués de Osorno (Fig. 64), pintado por Pedro Díaz en 1798, muestra una vara un poco más alargada que las anteriores y con las mismas características y la sostiene muy por debajo del pomo apretando la cinta verde de la vara. El mismo pintor es autor del retrato del virrey Fernando de Abascal, marqués de la Concordia (Fig. 65), ejecutado en 1804, quien muestra el mismo modelo de vara, pero en este caso la sostiene con la mano derecha cubriendo totalmente el pomo.

¹⁵⁴ Ver Ricardo ESTABRIDIS, "El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder." En: MUJICA PINILLA Ramón et al, *El Barroco Peruano 2*. Lima: Banco de Crédito (Colección Arte y Tesoros del Perú), 2003, pp. 135-171.

Ahora bien, las varas mostradas por estos virreyes no parecen ser muy lujosas, pues se conoce que en la propia España las había con materiales finos, enchapadas con carey o marfil, piedras y metales preciosos.

II. 5. 2. *La vara de la nobleza inca*

La vara hispana fue impuesta también a la nobleza inca y a los curacas cuando éstos se vieron inmersos en cargos relacionados al servicio de la corona. Como ya se vio en la crónica de Guaman Poma de Ayala uno de los emblemas de poder de los curacas fueron las *tianas*. Los españoles aceptaron rápidamente el uso de las *tianas* por parte de los curacas, como uno de los emblemas de su cargo. Sin embargo, según Martínez Cereceda, pronto fue reemplazada en cuanto a insignia por la vara, mucho más española,¹⁵⁵ sobre todo por aquellos que estuvieron ligados al cabildo. Aunque esto resulte relativo, lo que se debe entender es que los curacas debieron haber asumido un modelo hispano de vara, tal vez muy similar al que usaban los nobles españoles o las autoridades mayores como virreyes y corregidores.

La pompa política, cívica y militar era necesaria para respaldar la imagen y sustentar el poder de la corona española sobre los incas. Es por eso que desde muy temprano se estableció de manera obligatoria en el Cusco, el 25 de julio, la celebración de la fiesta del apóstol Santiago, Patrón de la armas de la corona. En la celebración, el Alférez Real de los incas iba a la misa y se colocaba al lado izquierdo de la imagen (en el derecho el alférez de los españoles).¹⁵⁶ Era un descendiente de los incas, vestido como tal, con la *mascapaicha* y estaba acompañado por las *panacas*, alcaldes y regidores de las ocho parroquias; asimismo, debía desfilar la víspera y el día central de la fiesta a caballo y con el acompañamiento de los veinticuatro electores, los demás nobles incas, curacas principales y segundas personas de las ocho personas y curacas de pachaca, alcaldes ordinarios, alguaciles mayores y regidores.¹⁵⁷ Es cierto que había un sentimiento de sometimiento a lo

¹⁵⁵ José L. MARTÍNEZ CERECEDA, *Autoridades en los Andes, los atributos del Señor*. Lima: PUCP, 1995, p. 73.

¹⁵⁶ Donato Amado GONZALES. "El alférez real de los inca: resistencia, cambios y continuidad de la identidad andina." En: DECOSTER, Jean-Jacques (ed.) *Incas e Indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes Coloniales*, Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, IFEA, Asociación Kuraka, Cusco, 2002, pp. 222-223.

¹⁵⁷ Donato Amado GONZALES. "El alférez real de los inca: resistencia, cambios y continuidad de la identidad andina." pp. 224-25.

hispano, pero también era una manera de autoidentificación y diferenciación respecto a los runas comunes, por eso la nobleza inca, con todas sus galas, una combinación del vestido local con el vestido de moda español, formaba parte intrínseca de la vida pública cívica y eclesiástica del Cuzco virreinal. Los representantes de las antiguas doce *panacas* eran los Veinticuatro Electores, quienes anualmente elegían al alférez real de los incas, su abanderado durante la festividad de mayor magnitud, el Día y la Víspera de Santiago. El protocolo consistía en circular el alferazgo entre las *panacas* representadas por dos electores cada una y entre las parroquias. Escogían simultáneamente a un “alcalde mayor de los ingas” y un “alguacil de los ingas”. Aunque el alférez real debía elegirse de entre los Veinticuatro Electores, tal estipulación no se aplicaba al alcalde mayor ni al alguacil, pese a que en la práctica estos pertenecían a la nobleza; la elección de los tres oficiales era por el término de un año.¹⁵⁸

La nobleza inca trató siempre de mantener los distintivos simbólicos de su antiguo poder, de modo que desde 1598 el Alférez y el Alcalde Mayor en el Cusco podían llevar la *mascapaicha*,¹⁵⁹ la cual era la corona o borla real del inca, el símbolo máximo del poder y de nobleza. Según la crónica de Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela: *Historia de la Villa Imperial de Potosí*, como testigo de excepción en 1555 de una procesión en la que se hizo una representación de los incas, señala que la *mascapaicha* se componía de tres partes:

El *llautu*, que es una parte de las tres que componían su real corona, ciñendo la cabeza a modo de guirnalda o laurel, iba toda tejida de gruesos hilos de perlas, sembradas grandes esmeraldas en él; el *mascapaycha*, que es una lámina o plumaje que se levanta de llautu encima de la frente, y es la segunda parte de la corona, era de finísimo oro con unos ramillos de esmeraldas; la *unancha*, que es la borla que cuelga del pie de la lámina o plumaje sobre la frente, y es la tercera parte que compone aquella corona [...]¹⁶⁰

Y así como en esta fiesta principal de Santiago, la nobleza inca participaba también en muchas otras como las del Corpus Christi, o la Procesión de la Virgen de Loreto, mostrando las mismas características suntuarias, portando estandartes con sus escudos de nobleza y otras pinturas, tal como lo refiere un documento notarial de la época.¹⁶¹

¹⁵⁸ David CAHILL, *El rostro del inca perdido. La Virgen de Loreto, Tocay Cápac y los ayamaracas en el Cuzco colonial*. Lima: IEP, 2005. (Documento de Trabajo, 146. Serie Historia, 28), p. 27 y 28.

¹⁵⁹ David CAHILL, *El rostro del inca perdido*. p. 225.

¹⁶⁰ Citado por David CAHILL, *El rostro del inca perdido*. p. 5.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 7.

‘En un palo grande delgado y plateado [colgaba] un lienzo pintado a dos ases, que en el uno estava pintado un Inga en su traje antiguo con su mascapaicha de la borla colorada y su chambi, y valcanca en la mano ysquierda, y en la derecha un baso de oro al parecer que ofrecia al sol que estava pintado en dho lienzo y al pie de dho Inga unos cinco carneros de la tierra los dos colorados y los otros dos amarillos y el uno color sani = y a la buelta estava pintado un arco de verde amarillo y colorado y en medio una corona de oro dorado del Rey Nuestro Señor y mas abajo la ynsignia de la mascapaicha que le detienen dos papagayos R[eale]s y mas abajo una lista pintada de tocapos yacnopos y al ultimo un letrero en que decia armas de los desendientes de Gran Tocay Capac Inga Rey Señor natural que fue de estos reinos del peru = y a los dos lados de este los dhos dos yndios llevaron dos llacachuquis en otros dos palos guarnecidos de Plata con plumajes de diferentes colores bien adornados a la usanza antigua, que es la ynsignia que en semejantes actos publicos sacan los que son alfereces R[eale]s el dia del glorioso Apostol Santiago en cada año.’¹⁶²

Vale destacar los detalles que apunta de los llamados *llacachuquis* que son decorados de plumas de colores a semejanza con el *sunturpaucar* de antaño, pues lo que se advierte aquí es que estos *llacachuquis* fueron identificados como instrumentos de guerra, mazo o porra, por Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua y por Murúa una semejanza con *Illapa*, la deidad del trueno, el rayo y el relámpago, y el *sunturpaucar* se concentraba en ese momento en el adorno para la cabeza junto con la *mascapaicha* y semeja a un blasón o estandarte, lo cual puede observarse en los lienzos sobre el Corpus Christi.¹⁶³

A pesar de la dominación española quedaba en la nobleza inca subyacente el concepto de poder, de mando, así sea sobre los indígenas o runas comunes. El concepto que mejor se une a esta idea es el de *cápac*, el cual se remonta a los ancestros, desde el primer inca Manco Cápac. Este concepto englobaba una comparación con lo divino adjudicándose el *cápac* exclusivamente a los incas.¹⁶⁴

El poder del *cápac* también se recepcionaba en la vara de mando, pero cabe preguntarse ¿qué tipo de vara asume la nobleza inca? Por lo que se ha visto hasta ahora es obvio que el modelo de vara tiene un doble origen, es decir, tanto por el lado autóctono como por la imposición del modelo español. Lógicamente la imposición del modelo español debió estar sujeto al manejo formal y sobre todo iconográfico. Nuestro interés por ver los modelos de varas españolas o virreinales usados por las autoridades españolas o por las nativas como la nobleza y los curacas es para ver los orígenes de la vara popular que nos atañe en el siguiente capítulo, es decir, tratar de encontrar la evolución de la vara culta

¹⁶² *Loc. Cit.*

¹⁶³ *Ibid.*, p. 11.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 25.

hacia la vara popular, tal como ha sucedido en otras manifestaciones del arte virreinal cuando éstas se desintegraron y pasaron al ámbito popular desde fines del siglo XVIII e inicios del XIX.

Una muestra gráfica de modelos de varas del siglo XVII otorgados a los incas, es la que se observa en el grabado de la Portada de la *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano* de Antonio de Herrera, 1615¹⁶⁵ (Fig. 66). En el citado grabado figuran los incas que gobernaron portando la mayoría de ellos sus varas o cetros de poder, las cuales se diferencian solamente por el remate superior. La lectura gráfica de los incas es en el sentido de las agujas del reloj partiendo desde el centro superior con la imagen de “Aiar Mango Capac” quien sostiene una vara cuya coronación es la gran estrella solar que va sobre la borla real y la punta redondeada de la vara; la de Lloque Yupanqui es una lanza de dos puntas con la borla debajo de ellas; la de los otros incas como las de Pachacuti y Huayna Capac parece ser más bien un *champi* o arma; la de Tupainga Yupanqui es una vara con un pájaro y encima el disco solar con la borla real; la de Huascar es una vara con el cabezal esférico con la borla y una cruz. Según Cummins, en estas varas se habrían representado a los *huauqui* o imágenes totémicas de los incas.¹⁶⁶ Basados en este grabado se han realizado también pinturas al óleo como las que se observan en la colección del Brooklyn Museum (Figs. 67, 68, 69 y 70). Son varas que en cierto modo se observan ya en los dibujos de la crónica de Murúa, con la salvedad de los discos solares, en todo caso están dentro de la tradición de las representaciones de los reyes incas.

Tal como ya se ha tratado, una mixtura entre la vara inca *tupacyauri* y la vara pequeña española se observa en el lienzo *Matrimonio de Don Martín de Loyola con Doña Beatriz Ñusta*, pintado a fines del siglo XVII en el Cusco. Con la intención de armonizar a la nobleza inca con la hispana los jesuitas mandaron representar este matrimonio en el que se observa que el capitán Loyola porta una pequeña vara que sujeta por la mitad, en cambio los incas representados en el lado superior derecho del lienzo como parte de la ascendencia de la Ñusta Beatriz tienen unos cetros combinados entre el *sunturpaucar* y el *tupayauri* que culminan en una especie de choclo radiante (Fig. 71).

¹⁶⁵ Ver: Diana FANE, (Ed.) *Converging Cultures art & Identity in Spanish America*. New York: The Brooklyn Museum in Association with Harry N. Abrams. INC., Publisher, 1996.

¹⁶⁶ T. CUMMINS, *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima, 2004, p 399.

En otros lienzos de la serie de pinturas al óleo del Corpus Christi del Cusco como *Altar con la Defensa de la Eucaristía* (Siglo XVII, tercer tercio), atribuido a Basilio de Santa Cruz Pumacallao, o en el *Parroquia de San Sebastián*, (1674-1680 (Figs. 72 y 73) se observa que portan estandartes lujosos cuyas astas parecen estar totalmente forradas de plata y presentan nudos equidistantes, las cuales sin duda podemos tomar como antecedentes formales de la vara popular contemporánea.

De otra parte, volviendo al tema de las representaciones de los reyes incas en el siglo XVIII, se tiene el lienzo *Genealogía de los incas con los monarcas españoles como sucesores* de la escuela cusqueña que se guarda en el Beaterio de La Virgen de Copacabana, Lima (Fig. 74). En la figura de Manco Cápac que está de pie se observa que sostiene con la mano derecha y por la mitad una pequeña vara o cetro de forma cónica, es decir, con el casquete más ancho arriba y puntiagudo en la parte inferior, como si fuese la antigua barreta de oro que reseña el mito de fundación de los incas. Las imágenes de los otros incas muestran el consabido *sunturpaucar* o *tupacyauri* con la borla roja pero con una terminación en forma de mazorca y diversificada en puntas. Lógicamente la sucesión de los reyes españoles en el lienzo muestra otro tipo de varas como ya se ha señalado anteriormente.

En otros lienzos del siglo XVIII que muestran a incas se advierte también que los cetros culminan en una forma semejante a la mazorca del maíz, en lienzos como el *Inca sobre el torreón* (Fig. 75) de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, o *Ñusta Chanincoricoca* en el Cusco (Fig. 76), la cual es muy evidente en el lienzo que representa a Tupac Amaru I sito en el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Fig. 77). De manera similar sucede en el lienzo de *La sucesión de Incas* (Fig. 78) pintado hacia 1800, perteneciente al Museo Pedro de Osma, Lima, en el cual los cetros tiene terminaciones en forma de flor de tres pétalos, que no es más que una estilización del choclo, y con los cuerpos presentando nudos.

La presencia constante del choclo viene en estos casos a suplantarse el símbolo de Wiracocha que se componía de las tres plumas de ave falcónida, y que se colocaban encima de los cetros como en el *sunturpaucar* o *tupayauri* y también en el *llaute* de la *mascaypacha* del Inca, sobre un tocado cónico de paja denominado por el cronista Montesinos como *Pirua*, una especie de vulva o troje en que se encerraba la mazorca del

maíz.¹⁶⁷ Es la abstracción del poder engendrador de Wiracocha o del Sol como consecuencia suya, sobre la Pachamama.

II. 5.3. Surgimiento de la vara popular tradicional

De la conjunción de las varas españolas y de las de la nobleza inca debe haberse originado la vara tradicional y popular que ahora se usa en casi todo el sur andino. La euforia del movimiento cultural llamado renacimiento inca durante el siglo XVIII, y el lujo propio de la nobleza española, debió haber influenciado en los alcaldes mayores sobre todo en la ornamentación con plata de las varas de mando. Respecto a la decoración de anillos en el cuerpo hay una información muy curiosa en los mitos de origen de los incas tomados por el cronista Pachacuti Yanqui respecto al bastón que Tunupa entregó al curaca Apotampo. Hay en el texto de Pachacuti Yanqui una mixtura con el cristianismo, de modo que para él, el Perú prehispánico estuvo dividido en cuatro etapas, una de ellas llamada el *Purunpacha*, de semioscuridad y de hombres bárbaros sometidos a los demonios *hapiñuñu* y *achocalla*, el cual concluye con la muerte de Cristo; luego, los demonios derrotados se esconden en las cuevas. Como parte de su rol evangelizador llega el apóstol Santo Tomás, discípulo de Cristo, quien es denominado por los indios como Tunupa. Es rechazado por todos, excepto por el curaca Apotampo, a quien Santo Tomás-Tunupa le deja algunos fragmentos de su bordón o bastón, en el que había grabado los mandamientos de Dios.¹⁶⁸

Tunupa también había pintado diez rayas sobre el bastón con el que predicaba, para recordar y señalar los mandamientos de Dios. Se trataba de un bastón milagroso pues al nacer Manco Capac se transformó prodigiosamente en la vara de *oro fino* con la que el primer Inca fundó su imperio. Con esto se daba a entender que la dinastía de los incas tenía un origen cristiano (Pachacuti Yanqui 1993: 189-193).¹⁶⁹

Interesante dato el de las rayas sobre el cuerpo de la vara como señales de los diez mandamientos, lo cual puede ser una de las razones por la que se colocaron en ella los anillos de plata, así los doctrineros de la Iglesia habrían impuesto el decálogo cristiano y a

¹⁶⁷ Samuel A. LAFONE QUEVEDO, *El culto de Tonapa. Los himnos sagrados de los reyes del Cuzco según el Yamqui – Pachacuti. Ensayo mitológico*. Separata de: Revista del Museo de la Plata. Vol. III, La Plata, 1892, p. 342. Para mayo ampliación de este asunto véase el capítulo I de esta tesis.

¹⁶⁸ Ramón MUJICA PINILLA, “El arte y los sermones” En: *El Barroco Peruano*. Banco de Crédito, 2002, p. 309.

¹⁶⁹ *Loc.Cit.*

su vez cubierto contenidos religiosos nativos relacionados a la germinación agrícola cuando la vara era asumida como planta sagrada de la vida. Por eso es muy probable que las varas se decoraran luego a la manera indígena con anillos de plata que contienen motivos geométricos y vegetales. Es bien cierto que los incas coloniales siempre trataron los temas religiosos cristianos veladamente porque, al margen de que si se convirtieron plenamente al cristianismo o no, mantuvieron muchas de sus antiguas creencias, por eso no es desmérito el haber conjugado sus antiguas creencias religiosas con las cristianas no solo porque querían justificarse con los españoles y la Iglesia, sino porque así lo creyeron de buena fe. Es por eso que sin duda aún en la vara de mando la cruz o crucifijo que antiguamente llevaban por separado como se observa en los dibujos de Guamán Poma de Ayala.

II. 5.3.1. Un modelo sincrético de vara de mando

Precisamente, una de las pocas varas de alcalde virreinales que se conoce, muestra estas características sincréticas: adornada con motivos naturales encierra significados ligados a la cosmovisión nativa prehispánica. Se trata de un ejemplar procedente del Alto Perú reproducido en la obra de Taullard (Fig. 79).¹⁷⁰ Es un bastón de mando con fuertes semejanzas con la vara popular, tradicional y campesina contemporánea, solo que más exornada con plata, presenta un puño prismático de pirámide trunca invertida decorado con hojas y flores, de cuya base pende un gancho con una cadenilla que sostiene a su vez un pez articulado, monedas, una figura antropomorfa de rasgos míticos y con un gran tocado, una flor radiante repujada y dos enormes veneras; el cuerpo de la vara, por la textura de líneas verticales y por la tonalidad oscura, parece ser de madera de chonta, está decorada y ajustada con anillos llanos de plata con bordes en relieve con motivos de origen vegetal; en la parte inferior, el cuerpo culmina con una decoración globular calada de hojas semejan-do el globo terráqueo, y regatón puntiagudo que tiene a los lados un conjunto escultórico floral con dos figurillas antropomorfas. La vara data, por las características del estilo, de hacia el primer tercio del siglo XVIII. Por su lujosa decoración debió haber pertenecido a un alcalde mayor o curaca; por su tamaño, pues mide 52 cms, está relacionada a los cetros españoles que se sujetaban por la mitad, sin embargo, presenta ya las partes estructurales de la futura vara popular y tradicional. Se puede señalar que es el prototipo o el eslabón

¹⁷⁰ A. TAULLARD, *Platería Sudamericana*. Buenos Aires, 1941, figura 116.

entre la vara española y los cetros del Perú antiguo, entre los que se cuenta el *yauri* inca. En cuanto a su significación simbólica cristiana, no se observa la típica imagen del crucifijo en el puño o coronación, salvo que esté en el lado opuesto, ni tampoco cuelga de la referida cadenilla. En cambio, la significación relacionada con el mundo andino es más evidente: hay elementos como el pez suche que habita el lago Titicaca, motivo ligado al culto al agua y por ende a Wiracocha como sol de agua,¹⁷¹ la flor radiante que semeja a la deidad solar, las veneras o conchas como símbolos de la sexualidad femenina, el ser antropomorfo que también podría pertenecer a la divinidad solar especialmente por el tocado circular que lleva, los motivos vegetales como representación de la naturaleza o la Pachamama, y la pareja antropomorfa como representación de la dualidad humana.

Esta vara de mando se constituye en una obra de arte maestra en todo sentido, es la evidencia del prototipo de la vara de mando tradicional; muestra una excelente calidad en su factura, especialmente en el tratamiento de las técnicas de la platería como el repujado, el calado, la fundición en bulto, la incisión y su fusión con la madera de la chonta; y por su contenido significativo de la cosmovisión andina.

Por lo visto, queda aquí definida la forma estructural que tomará la vara de mando campesina más adelante, dividida en pomo, empuñadura o cabezal; el cuerpo con los anillos de plata; y el regatón o punta. Modelo de vara que aumentará de tamaño y será frecuente a partir de mediados del siglo XIX.

II. 5. 3. 2. Representación de la vara de mando en los tejidos

Pero a falta de mayores ejemplares de varas de la época, los indicios del nacimiento de la vara popular y tradicional se pueden rastrear no solo en la iconografía de los lienzos, sino también en las representaciones en otros géneros artísticos como el tejido: las alfombras. Es sabido que en el Cusco y en general en el sur andino, se elaboraron alfombras especiales para el servicio del altar mayor de las iglesias, como es el caso de la alfombra que perteneció a la iglesia de la Compañía de Jesús de Arequipa que se encuentra ahora en el Brooklyn Museum de Nueva York (Fig. 80) y que por su importancia pasamos a tratar en mayor detalle.¹⁷²

¹⁷¹ Thérèse BOUYESSE-CASSAGNE “De Empédocles a Tunupa: evangelización, hagiografía y mitos” En: T. BOUYESSE-CASSAGNE (ed.), *Saberes y memorias en los Andes*, p. 184.

¹⁷² Diana FANE, (Ed.). *Converging Cultures art & Identity in Spanish America*, 1996, Fig. 63.

La alfombra en cuestión está dividida en un campo central rectangular rodeado por una cenefa, a la que se yuxtapone otra cenefa que solamente rodea a tres de sus lados, la cual está dividida en 16 recuadros. En el campo central un gran macetero flanqueado por dos aves que la picotean en la base, del cual sale un tallo con ramas de flores y con dos picaflores que las succionan y se corona con grandes flores divididas en tres secciones. A los lados simétricamente, una pareja de sirenas, la de la derecha tocando una guitarra. Encima de ellas, pero en sentido inverso, para verla desde el altar, otro gran florero con abundantes flores y una grande en el centro, zarcillos con racimos de vid y un par de aves, una a cada lado.

En las cenefas que rodean este campo hay un roleo de vid con racimos de uvas, granadas, flores y una cabeza zoomorfa o antropomorfa en los puntos medios de los lados, dividiéndola.

En la parte inferior, en los recuadros centrales de la cenefa horizontal, una pareja humana vestida a la manera española de la época. El hombre sostiene una vara ancha del mismo tamaño que él y la mujer unas flores; a los lados de ellos, simétricamente, un par de águilas bicéfalas y un par de leones rampantes. En los recuadros de las cenefas verticales, se tiene a la derecha, partiendo desde el león o puma rampante un hombre con guitarra, un cesto o florero, un mono con flores, y de manera invertida nuevamente el florero y una mujer con una matraca; en la cenefa de la izquierda, se da de modo similar con la excepción de que a la altura del guitarrista va la mujer con la matraca o instrumento ruidoso para ahuyentar los pájaros tal como se ve también en los dibujos de Guamán Poma de Ayala con respecto a los temas agrícolas, luego continúa el florero y de manera invertida el mono, otro florero similar y el hombre guitarrista. La concepción de los recuadros obedece a la orientación bilateral andina, es decir la posición derecha del *hanan* relacionada al hombre o varón y la posición izquierda *hurin* relacionada a la mujer.

Bien, pero ¿qué tiene que ver esta alfombra con el origen de la vara popular y tradicional que atañe a este estudio?

Pues, como se observa, el hombre de la pareja central inferior, sostiene una vara similar a las de los *varayoc* actuales, es indudable de que se trata de un curaca, quien a la vez de retratarse con su esposa, ha elaborado un programa iconográfico complejo, velado y sincrético en la alfombra, pues ésta sirvió expresamente como alfombra de altar mayor de una iglesia, colocada sobre la gradas y el presbiterio.

Por el lado religioso cristiano y católico, en la alfombra destaca el diseño de la orla de parra de vid y las granadas, la primera en alusión a la sangre derramada de Cristo en el

Calvario, sangre que simboliza la salvación del pecado y la nueva y verdadera vida; las granadas en alusión a la fecundidad y a la armonía de la Iglesia. Los jarrones con plantas, flores y aves son manifestaciones de ello. Por el lado político, las águilas bicéfalas y los leones son emblemas del poder de la corona española, propios de la dinastía de los Habsburgo.

Pero por el lado nativo o inca, en primer lugar, la orla de la vid recuerda al arco iris que nace de las cabezas de los felinos (otorongo, puma o camélido), que en este caso se observan antropomorfizadas y como se sabe están relacionadas a la fecundación; de ahí que esta orla puede también representar a la serpiente dadora de vida ligada a *Illapa* o dios del rayo, sobre todo porque se presenta de manera ondulante y llena de frutos. Hay aquí una paradoja cristiana, la serpiente símbolo del mal asume la orla de la vid que simboliza la sangre de Cristo. De otro lado, también los exuberantes floreros son representación del árbol sagrado o de la vida y la pareja de sirenas pueden simbolizar asimismo a las divinidades fecundadoras del Perú antiguo como ya lo ha tratado Carrión Cachot¹⁷³. Por ello también la presencia de los monos que desde tiempos ancestrales simbolizan la germinación de las plantas, lo que propiciaría asimismo la alegría expresada mediante los músicos con la guitarra y la matraca, aunque esta última se habría usado también para ahuyentar a los pájaros de los sembríos.

Todo este programa alegórico de germinación, de fertilización o fecundidad de la vida recae en la figura de la pareja del curaca y su esposa, y en especial en la descollante vara que el hombre sujeta. Es decir, la vara simboliza el árbol de la vida, el instrumento procreador, secundado por las aves falcónidas y los leones o felinos rampantes ligados también a las divinidades incas, en este caso al Sol. Las águilas bicéfalas y los leones se convierten también en símbolos incas, en alusión a su poder y fuerza guerreros, al margen de que los segundos eran también los protectores y guardianes del árbol de la vida. La acción ideológica de la nobleza inca en este programa iconográfico es notable y sin duda contó con el apoyo de los jesuitas, maestros en el juego intelectual de la doble significación cultural o en la búsqueda del sincretismo.

¹⁷³ CARRIÓN CACHOT, Rebeca. *La religión en el Perú (Norte y Centro de la Costa, periodo Post-clásico)*. Lima: Talleres Gráficos de "Tipografía Peruana" S.A., 1959, 150 pp. Zuidema ha señalado, por ejemplo, que hay una relación entre *Wiracocha* o el Sol con el *queshuar*, que sería su árbol representativo o sagrado, tal como lo indica el nombre de su templo cuzqueño, el *Quishuar Cancha*. Citado por Pierre DUVIOLS, "Sistema sociocosmológico de oposición y complementariedad", *Boletín del Instituto Francès de Estudios Andinos*, Tome 26, No. 3, 1997 p. 297.

La idea de que la vara signifique el árbol de la vida se corrobora en cierta manera en la representación de otra alfombra perteneciente a la colección del Brooklyn Museum (Fig. 81), la cual procede también de Arequipa.¹⁷⁴ En ella se observa a una pareja dentro de la tradición de la nobleza inca pero vestida casi al cien por ciento a la manera europea del momento, especialmente la mujer o *coya*, quien tiene un sirviente negro que en vez de sujetar la tradicional sombrilla de plumas, sujeta la parte posterior del vestido de la mujer ésta alza con la mano derecha una pequeña sombrilla a tono con la moda del vestido que lleva. Las letras M, G, D y C en los ángulos presumiblemente indican las iniciales de sus nombres y en ese sentido esta alfombra parece ser una conmemoración de su matrimonio. El hombre sostiene en la mano izquierda un sombrero y en la otra sujeta un árbol con una rama con hojas, flores y aves que va por encima de la pareja a modo del arco iris como en los keros. Viste pantalones sujetos con una faja, camisa y un pañuelo en el cuello al estilo del gaucho. La escena está enmarcada por un entrelazado con formas poligonales, semejante al mudéjar, pero que en el fondo encierra el típico diseño inca de sucesión de rombos. Ahora bien, el árbol es una clara simbología de la vara y de su función fecundadora, y tal vez sea el propio *sunturpaucar* florido, pero que se presenta velado porque la representación podría haber sido hecha después de la fallida rebelión de Tupac Amaru II que implicó fuertes represiones hacia la nobleza inca y curacal, de modo que éstos tuvieron que evitar vestuarios, símbolos y creencias religiosas nativos.

En efecto, en las últimas décadas del siglo XVIII el levantamiento de José Gabriel Condorcanqui, Tupac Amaru II, debe haber afectado el avance del nacionalismo inca, pero asimismo debe haber influido en los ayllus o en las comunidades de modo que desarrollaron una estima y orgullo en sus manifestaciones culturales como en el caso de las varas. Asimismo, como ya lo anotó O'phelan, los recortes de los privilegios de la nobleza inca y curacal dieron mayor importancia a los alcaldes de las comunidades.

Según Larson, durante y después de la etapa de Emancipación (1780-1820), las comunidades nativas estuvieron profundamente implicadas en la lucha independentista. Luego con la implantación de la república hubo un vacío de poder pues el Estado no intentó integrar firmemente a las comunidades indígenas, por ese motivo en muchos lugares o regiones, especialmente distantes de la capital “el poder local quedó investido en los *varayoc*, los cuales siguieron simbolizando y utilizando los recursos comunales para promover o difundir los intereses locales.”¹⁷⁵ A mediados del siglo, las comunidades de

¹⁷⁴ Diana FANE, (Ed.). *Converging Cultures art & Identity in Spanish America*, 1996.

buena parte del Perú no estaban tan fragmentadas, asediadas o atrofiadas como los historiadores alguna vez pensaron y más bien estaban prontas a intervenir en rebeliones y protestas contra el despojo de tierras y otras injusticias. De otro lado, hay también una injerencia atávica en el sentido de volver a los orígenes cuando se intensifica los mitos del retorno del Inca, es por eso, por ejemplo, que hacia 1812, según Sala i Vila manifiesta: ‘había orden para que los naturales no obedecieran más a los Alcaldes españoles’ pues ‘los indios estaban fuera del mando, y jurisdicción de los Alcaldes mayores y no tenían otro juez privativo que sus caciques’ y en consecuencia debían obedecerle a él.¹⁷⁶ O el hecho de que un indio alcalde amenazara con quitar tierras a un hacendado, basado en el cambio de los tiempos y en la llegada del inca del sur.¹⁷⁷

En suma, el mundo de la representación textil evidencia también el modelo formal de vara de mando de los actuales *varayoc*, además de su significado ligado a la fertilidad. Paulatinamente el peligro que empezaron a representar los levantamientos independentistas de los criollos habría hecho que el control español a los indígenas se descuidara mucho más y de ese modo facilitara el surgimiento de un arte popular con fuerte arraigo tradicional.

II.5.3.3. Una vara de mando eslabón en el Museo de la Cultura Peruana

Al concluir el virreinato y sobrevenir la república, el terrateniente, sucesor directo del encomendero, del noble inca o del curaca, siguió detentando a su favor el sistema de autoridades indígenas, pero sin llegar a imponer totalmente su voluntad sobre el *Varayoc*, pues este se fue replegando a las estancias o ayllus más lejanos del entorno de la oficialidad. Sin embargo, como producto de esas diversas conjunciones culturales entre la oficialidad gubernamental, curacas, criollos y alcaldes ordinarios, se tiene que haber dado una consolidación del modelo de vara de mando que se fue convirtiendo con el tiempo en tradicional y que llegó a nuestra época contemporánea.

Ese es el caso de una vara de mando perteneciente a la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana (Fig. 82), codificada con el número 2.2012.1. Una vara que

¹⁷⁵ B. LARSON, *Indígenas, élites y estado en la formación de las Repúblicas Andinas*. Lima: IEP/PUCP, 2002, p. 104.

¹⁷⁶ Nuria SALA I VILA, “De inca a indígena: cambio en la simbología del sol a principios del siglo XIX.” *Allpanchis*, Nos. 35-36, Vol. II. Lima, 1990, p. 629.

¹⁷⁷ *Loc. Cit.*

es también la conjunción de dos culturas: la nativa y la occidental. La vara en cuestión es de madera de chonta, presenta un modelo muy ligado a la influencia española, pues presenta un tamaño corto de unos 74.5 cms muy cercano al cetro, está casi totalmente forrada de plata y adornada con incrustaciones de piedrecillas o esmaltes de colores, termina en una punta de bola retorcida y no en las clásicas puntas de hierro de las varas contemporáneas de los *varoyoc*. El puño o cabezal es un prisma hexagonal con remate semiesférico, demarcado por filetes en relieve, tiene sobre puesto en uno de los lados un Cristo crucificado en relieve que recuerda a la talla medieval, con la cruz con rasgos vegetales. A los lados y en el reverso, leves incisiones decorativas de líneas zigzagueantes o de roleos de vegetales con volutas y rombos concatenados en dirección vertical. Sobre la cubierta semiesférica dentro de la forma hexagonal, con el mismo tipo de línea zigzagueante que recuerda a la hoja de la palma (¿la chonta?), se representa en la parte inferior una curva y sobre ella un trazo quebrado que, al modo convencional, semeja a los rayos del sol, encima van dos líneas curvas dentelladas que se entrecruzan y sobre el medio se levanta una pequeña curva y una cruz latina o cristiana. Vale resaltar que los diseños incisos están hechos en base a líneas en zigzag diminutas, es decir, la línea en zigzag es útil para configurar los motivos decorativos tanto en el cabezal como en los anillos. Al pie del cabezal incrustaciones en *champlevé* de piedras o esmaltes de colores verde, celeste y rojo, con algunos faltantes. Culmina la empuñadura en un filete como un anillo agudo y filoso.

Del primer tramo de la vara se dan dos argollas pequeñas equidistantes de las cuales salen dos cadenillas que se unen para formar una sola. La vara es de madera de chonta oscura, forrada con anillos de plata llana con bordes en relieve e intercalados con la madera desnuda que en este caso forman siete anillos. Los enchapes de plata tienen sutiles incisiones formando mayormente rombos concatenados dispuestos horizontalmente. Es importante destacar sobre el cuarto anillo del cuerpo, siguiendo el eje en el que se encuentra el Cristo Crucificado del cabezal o pomo, la incrustación de la representación, en relieve, de la Estrella de David compuesta de seis puntas o conformada por dos triángulos equiláteros. Si bien es cierto que la estrella de David simboliza al judaísmo, o también en lo cabalístico significa la compenetración entre el mundo visible y el invisible,¹⁷⁸ sin embargo, hay que interpretarla en el contexto del mundo católico virreinal, es decir, la estrella de David representa a Jesús, tal como el mismo lo manifestó: “Yo soy la raíz y el linaje de David, la estrella resplandeciente de la mañana.” (Apocalipsis 22:13,16). En la

¹⁷⁸ Mariano José, *Enciclopedia del esoterismo*. Barcelona: Hermética 2001.

parte inferior, en el penúltimo tramo de la lámina metálica, van ribetes con incrustaciones de piedras o esmaltes de colores similares a los de la empuñadura o pomo. La vara tiene en la parte inferior una cubierta de lámina incisa que culmina en una semiesfera con una punta cónica y presenta unas incrustaciones de piedras rojas más grandes que las anteriores.

Si bien es cierto es muy evidente la simbología cristiana por la presencia de Cristo Crucificado en el pomo de la vara y la Estrella de David sobre el ribete del cuarto anillo de la vara, los elementos de la cultura nativa no son ajenos a la significación de esta vara. La propia madera de chonta de la que está hecha denota la impronta inca por ser la chonta un elemento simbólico del poder y la sacralidad.¹⁷⁹ Asimismo, en la forma de la cruz cristiana sobre todo la de Malta, hay también una relación con lo inca, pues es semejante al signo simbólico de los incas conocido como la *chakana*, tal como se observa en uno de los *urpu* o aríbalos hallados en Macchupicchu (Fig. 83).

Según Estermann, se entiende por *chakana* lo siguiente:

La *chakana* entonces es el ‘punto de transición entre arriba/abajo y derecha/izquierda; es prácticamente el símbolo andino de la relacionalidad del todo. La línea vertical nos indica la ‘polaridad’ entre lo ‘grande’ (makron) o lo ‘pequeño’ (mikron); es la oposición relacional de la correspondencia (‘tal en lo grande, tal en lo pequeño’). La línea horizontal es la escala que indica la polaridad entre lo ‘femenino’ (izquierda) a lo masculino (derecha); es la oposición relacional de la complementaridad. El ‘espacio’ por encima de la línea horizontal es la ‘región’ de lo que la pachasofía llama *hanaq pacha* (‘espacio de arriba’; estrato superior), y el ‘espacio’ por debajo de esta línea es lo se suele llamar *kay pacha* (‘este espacio’; región de aquí y ahora’). El estrato inferior de *uray pacha* (espacio de abajo) no aparece como tal en este esquema; sin embargo hay fenómenos de *kay pacha* que señalan una ‘transición’ hacia este espacio inferior.¹⁸⁰

Es la división cuatripartita entre arriba-abajo y derecha-izquierda o de la relacionalidad del todo, cuya fuente está en la divinidad suprema Wiracocha, que subordina a su vez a la constelación de las Pléyades o Cabrillas que está asociada al inicio de las lluvias, es decir, el agua fecundante de la divinidad suprema, sea Wiracocha o su avatar el Sol.¹⁸¹ Por eso también el Cristo crucificado está rodeado de vegetación.

¹⁷⁹ Véase primer capítulo de esta tesis.

¹⁸⁰ Josef ESTERMANN, *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1998, pp. 155-156.

¹⁸¹ J. ESTERMANN, *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, p.

155; R. FINK, “La cosmología en el dibujo del altar del Quri Kancha según don Joan de Santa Cruz Yanqui Salca Mayqua.” 2001, pp. 7-9.

Asimismo, el poder fecundante de la vara de mando al modo de la deidad Rayo o *Illapa* está también inherente en esta vara-cetro, de un lado por los diseños de rombos concatenados en los anillos de plata que recuerda a la serpiente; de otro, por la punta redondeada y ligeramente torcida como si hubiera chocado fuertemente y que representa a la piedra llamada *Illa* en el ámbito de la cultura campesina de hoy, es la piedra producto del golpe del rayo sobre la tierra, la cual está cargada de poder fecundante y por ello se usa como amuleto protector del ganado; y finalmente, las piedrecillas de colores engarzadas en la vara-cetro son el recuerdo de la gran serpiente de colores *Yawirka* o *Jawira* simbolizada también por el Arco Iris o la serpiente emplumada, la cual al tocar el suelo se convirtió en piedra y de ahí en *Katari* que dio vida a los seres de la tierra y luego conocido como *illapa* o serpiente de fuego.¹⁸²

En suma, se observa una sofisticación en el manejo de las técnicas de la platería y en la composición de la vara, además de un intrincado significado simbólico, que solamente una clase social como la nobleza inca o curacal, o sus descendientes más próximos en la república, podía todavía encargar y conservar como parte de su imaginario y su concepción del mundo, pues convierten a la vara de mando en una obra de arte cabal en la que se encarna la forma y sus partes concatenadas expresando la cosmovisión andina, la cual se configura por los tres estamentos del universo: cielo (*hanan pacha*) simbolizado con el Cristo crucificado y la cruz latina en la parte del pomo o cabezal, a la que se añade la Estrella de David; suelo (*kay pacha*) representado en los anillos de plata y en sus motivos de rombos y vegetales; y subsuelo (*uku pacha*), configurado en la punta del regatón, puesta ésta al simbolizar el rayo penetra en el suelo y genera la piedra amuleto llamada *illa*; y estos espacios están enlazados por la madera sagrada de la chonta, conformando de ese modo una composición de unidad indisoluble. Como se observa, muchos de los motivos occidentales ocultan las formas y contenidos propios de la religión de las culturas del antiguo Perú.

Este modelo de vara-cetro data posiblemente de fines del siglo XVIII o de inicios del siglo XIX, aunque su confección puede ser algo más tardía. Es una vara que habría pertenecido a un alcalde mayor, propio del sector de la nobleza inca o curacal del Cusco. Ello se explica por el formato mediano de la vara, por el empleo de la madera de chonta, por la calidad escultórica de la plata aplicada, por el adorno de pedrería de color, por el detalle esférico muy singular de la punta y por el sincretismo de su significación. Reúne

¹⁸² I. W. CHUKIWANKA, *El Katari*.

en sí la configuración formal y el sentido simbólico que se consolidará en la vara de mando popular y tradicional. Se la puede calificar también como una obra maestra en el género de estas varas de poder, pues es única en su concepción formal, iconográfica y simbólica. Es en cierto modo otro eslabón esencial que une la vara de las autoridades españolas, de la nobleza inca y curacal con la vara del actual alcalde campesino perteneciente a la sierra sur del Perú.

En efecto, la creación de este tipo de vara parece ser que es parte de un fenómeno de irradiación cultural y artística propia de la sierra sur, porque en el norte la situación parece haber sido muy distinta, es decir, el modelo de vara del alcalde campesino en esa región siguió los patrones sencillos impuestos por los españoles o en su defecto evolucionaron hacia formas más locales. Son muestras de ello, por ejemplo, los alcaldes “de valles” y “de la sierra” en las acuarelas que mandó representar el obispo Baltasar Martínez Compañón en su jurisdicción de Trujillo entre 1780 a 1791 (Figs. 84 y 85), en las que estos alcaldes portan unas simples varillas muy delgadas carentes de ornamentación alguna.¹⁸³ Algo semejante se observa en los alcaldes campesinos durante la procesión del Corpus Christi en las pinturas de la serie *Costumbres de Hualgayoc, Cajamarca*, de c. 1880-1890, que se encuentran en el Museo de Arte de Lima, aunque vestidos gravemente con la moda europea de la época. Asimismo, en Ancash, en el Callejón de Huaylas, muchas de las varas están pintadas o simplemente son maderas sin decoración, o en el mejor de los casos el alcalde principal porta una vara o bordón adornado con anillos de plata sin mayor realce.

Recapitulando, hacia fines del siglo XVIII se tiene ya una forma estructural de la vara de mando campesina contemporánea como producto de la tradición mestiza que tuvo su centro cultural de gran irradiación en la ciudad del Cusco y su entorno. El modelo colonial gozó de una profusa ornamentación de enchapes de plata, tanto en elementos escultóricos en bulto como en relieve, que expresaron la cosmovisión andina latente todavía en el pensamiento de la clase social de la nobleza inca y curacal. No se debe olvidar que los sectores sociales dominantes son los que mayormente imponen los modelos a los estratos sociales subordinados, en este caso la descendencia de la nobleza nativa tenía una fuerte ascendencia sobre los *runa* comunes, de ahí que el modelo de estas varas se fue adoptando y simplemente diferenciando en la disminución de la riqueza ornamental, pues

¹⁸³ Baltasar MARTÍNEZ COMPAÑÓN, *Trujillo del Perú*. Tomos II y IX. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1985 y 1991.

el abaratamiento de materiales y técnicas es una característica del arte popular. Estas varas tradicionales y populares, propias del sector campesino indígena se tratarán en el siguiente capítulo.

CAPITULO III:

LA VARA DE MANDO POPULAR EN LA REPUBLICA, SIGLOS XIX Y XX

En este capítulo se aborda el estudio formal e iconográfico del modelo de vara tradicional campesina en la Sierra Centro-Sur, en especial la región del Cusco, como producto del mestizaje en el virreinato. Primeramente se trata sobre el contexto histórico social y político en el que se desarrolló el sistema de los cabildos y sus *varayoc*, su interacción con las autoridades republicanas, sus funciones políticas y socio-culturales como alcaldes y, finalmente, se realiza un estudio formal detallado de sus varas de mando, tanto de sus materiales, formas, tipología, iconografía y sus significados. Para ello se analizarán los ejemplares concretos de varas de mando de las colecciones públicas y privadas, y también las varas que se conocen por sus representaciones fotográficas. Solamente como contraste formal se anotan también algunos ejemplares singulares de varas campesinas propias de Sarhua, en Ayacucho, y de Yungay, en Ancash.

III. 1. El nuevo orden político en la república del siglo XIX

Con la Independencia del yugo español a partir de 1821, se instauró la República a la manera francesa. El Libertador Simón Bolívar suprimió en 1825 los curacazgos por atender con la esencia de la república.¹⁸⁴ El alcalde mayor que en tiempos virreinales era un curaca desapareció o, en su defecto, simplemente fue un *varayoc* tal como lo sostiene O'phelan.¹⁸⁵ Desde entonces muchos de los curacas han de haberse transformado en

¹⁸⁴ José TAMAYO HERRERA, *Historia General del Qosqo*. Qosqo: Municipalidad del Qosqo, 1992, Tomo III, pp. 631-632. En un decreto con fecha 4 de julio de 1825, dado en Cusco, Simón Bolívar declaró que el título y autoridad de los caciques quedaban extinguidos así como todo título hereditario para estar en armonía con el igualitarismo fomentado por la Revolución Francesa y su liberalismo.

¹⁸⁵ Scarlett O'PHELAN GODOY, *Kurakas sin sucesiones: del cacique al alcalde de indios (Perú-Bolivia. 1750-1835)*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas (Archivos de Historia Andina 25), 1997, 104 pp.

hacendados o gamonales y en comerciantes; por su posición económica de todas maneras continuaron teniendo influencia en los indios o campesinos con los que guardaban relaciones ancestrales. Sin embargo, como intermediario con las autoridades oficiales siguió con tendencia a desaparecer, de modo que el trato de los *varayoq* con las autoridades del gobierno fue más directo, es decir, interactuaron personalmente con los gobernadores, subprefectos y con los alcaldes provinciales y distritales. Además, en vista de que muchos de los servicios públicos, como el de los chasquis o correo, fueron asumidos por el Estado, más la desaparición de la mita, de la evangelización y del curaca como alcalde mayor, los cabildos indígenas se redujeron prácticamente a los caseríos o anexos de los distritos.

Es indudable que hubo cierta libertad de acción en los indios, es más, con el libertador José de San Martín se promulgaron decretos que incorporaron al indio a la condición de peruano al dársele los mismos derechos y garantías que a los demás ciudadanos; fueron abolidos el tributo, la mita, los pongos, encomiendas, yanaconazgos y toda clase de servidumbre personal.¹⁸⁶ Luego el libertador Simón Bolívar reafirmó estos decretos y señaló que la igualdad entre los ciudadanos era incompatible con el servicio personal que era exigido por la fuerza a los indios, sino que debía haber de por medio un contrato libre y voluntario.¹⁸⁷ Sin embargo, propició la venta de tierras de comunidades con lo cual favoreció el latifundio y, por tanto, se fue incrementando el abuso a los indígenas por parte de los gamonales, que fueron protegidos por el sistema gubernamental.

Las campañas de la guerra de emancipación, los conflictos entre caudillos militares y la guerra con Chile, permitieron cierto aire de libertad a los indígenas. Muchos fueron llamados “caciques” y actuaron según convenios políticos con los caudillos militares en función de sus intereses económicos y políticos. Los indios estaban sujetos a ellos por intermedio de las familias de ex curacas, criollos y mestizos ricos, tal como se demuestra en Huanta: hacia inicios del periodo republicano hubo una rebelión de los indios iquichanos oponiéndose a las medidas de la nueva república y a favor del régimen español; tiempo después, brindaron su apoyo al general Vivanco en oposición a Castilla; y

¹⁸⁶ Jorge BASADRE, *Historia de la República del Perú*. Lima: Ediciones “Historia”, 5ta. edición, 1961 Tomo I, p. 208.

¹⁸⁷ TAMAYO HERRERA, *Historia General del Qosqo*. Tomo III, 1992, p. 630.

finalmente, apoyaron a Cáceres en su lucha contra los invasores chilenos y se opusieron a Nicolás de Piérola, quien permitió la represión radical del Estado con la punición Parra.¹⁸⁸

Por lo visto, a los roles de los alcaldes campesinos –al margen de lo cotidiano con respecto al mantenimiento de las chacras y las calles, el beneficio común de las tierras, el manejo de ciertos servicios básicos como el agua y la organización de las fiestas religiosas– se habría añadido el apoyo político a los líderes militares o caudillos que perseguían el cargo de presidente de la república.

El funcionamiento del *varayoc* en el siglo XIX se encontraba fracturado con respecto a su tradición cultural. Estaba desarticulado, pues ya no había el papel que cumplieron los curacas como nexo con las autoridades españolas del virreinato. En la república el nexo fue más directo con el sistema gubernamental aunque cargado de las taras coloniales, pero a la vez más vulnerable para caer bajo la manipulación de políticos audaces e inescrupulosos.

En realidad, es muy poco lo que la Independencia aportó en mejora de la situación del indio. Sin embargo, las condiciones independentistas del país y el ingreso de ideas socialistas, venidas con la influencia francesa, habría contribuido a ver de manera distinta al interior del Perú. Surgió así en las clases burguesas o intelectuales nacionales la preocupación indigenista, la lucha por la reivindicación social y económica de las clases sociales nativas involucradas en la producción en los centros urbanos y en el campo.

Uno de los primeros síntomas del indigenismo se dio en 1848 cuando Narciso Aréstegui escribió *El padre Horán*, la primera novela que inicia toda una corriente que denuncia los abusos que cometen los gamonales a los indios en el Cusco. Posteriormente, en la plástica, el pintor Francisco Laso, aunque de modo velado y romántico, trata de mostrar su preocupación por reivindicar al indígena de su tiempo siguiendo en cierto modo pautas del realismo social y con una introspección paulatina del indio que no llegó a concretarse debido, tal vez, a su temprana muerte o por su marcado distanciamiento de clase social. De Francia provino también Clorinda Matto de Turner, cuya novela *Aves sin nido* (1889) escrita en el Cusco, es calificada como parte del “indigenismo romántico”, y está influida por el naturalismo francés; describe las miserables condiciones de vida de los indios y su crítica apunta contra la “‘tiranía embrutecedora’: la del juez de paz, el

¹⁸⁸ Patrick HUSSON, *De la guerra a la rebelión (Huanta, siglo XIX)*. Lima-Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casa”, Instituto Francés de Estudios Andinos, 247 p

gobernador y el cura.”¹⁸⁹ Esta lucha es una respuesta también al liberalismo capitalista de la segunda mitad del siglo XIX que propiciaba el exterminio del indígena por no adaptarse al sistema de producción capitalista y a su idea de progreso material.¹⁹⁰

A fines del siglo XIX hubo revueltas campesinas, la guerra con Chile provocó también cierta anarquía como para que los gobiernos de *varayoq* indígenas surjan. De hecho sirvió para ahondar la problemática social y política en el país pues se descubrió que el indígena está dividido en función de sus patrones o líderes, y carecía de una idea de nación. En este punto fue fundamental la crítica que desarrolló Manuel González Prada. Para él la situación del indio implicaba el problema de la nacionalidad. Él se preguntaba: si del indio se hizo un siervo ¿qué patria defenderá?, pues no formaban el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros, sino que la nación estaba formada por las muchedumbres de indios diseminadas en los Andes. Para entonces, según las estadísticas de 1876 la población indígena era de un millón y medio, representaba el 57% de los habitantes del país. Para González Prada el problema de la nacionalidad se resolvía mediante la liberación del indio de la servidumbre y el gamonalismo. Lógicamente este problema de la nacionalidad se puede interpretar también como el problema de la identidad nacional, es decir, ¿cuál es el estrato social y racial con el cual el país realmente se identifica?; o vale decir, hablando culturalmente, ¿cuál es el componente cultural afín a estas tierras por historia y por afinidad ecológica? La respuesta salta a la vista, es la condición del indígena. Por eso González Prada sumó a sus propuestas políticas la tragedia indígena. Es por ello que en 1891, al fundar el partido radical Unión Nacional, promovía la devolución de las tierras usurpadas a las comunidades indígenas. Estas preocupaciones de Manuel González Prada y Ulloa se ven luego reunidas en su texto de 1904 “Nuestros indios”, ensayo que se incluye en su libro *Horas de lucha*, de ese modo deja sentada la temática indigenista desde la perspectiva económica y social.

Asimismo, la guerra con Chile parece haber generado un sentimiento independentista indígena respecto a los gamonales y descendientes criollos que habitaban las ciudades o pueblos, con rasgos mestizos y criollos predominantes, por lo que se generaron rebeliones o luchas de clases muy acentuadas. De hecho ciertas provocaciones contra ellos como la ocasionada a Pedro Pablo Atusparia, alcalde pedáneo del barrio de La

¹⁸⁹ Martín PAREDES OPORTO, “Asedios al indigenismo.” En: *Quehacer*, No. 128, 2001, enero-febrero, p. 2.

¹⁹⁰ Isabelle TAUZIN CASTELLANOS, “La imagen en *El Perú Ilustrado* (Lima, 1887-1892).” En: *Bulletin d’Institut Français d’Etudes Andines*. Lima, Tome 32, No. 1, pp. 133-149.

Restauración de Huaraz y cabeza de una amplia organización de *varayoq*,¹⁹¹ propiciaron una revuelta terrible a fines del siglo XIX. En efecto se tomó la ciudad de Huaraz por miles de campesinos como producto de una protesta contra el maltrato del prefecto a sus alcaldes *varayoq*, por las exigencias fiscales excesivas de una “contribución personal” en dinero, y el reclutamiento abusivo de trabajo forzado, llamado “la república”.¹⁹² Como se ve, lo que había decretado Bolívar, en 1925, quedó en letra muerta pues se reestableció la *mita*, modalidad de trabajo colectivo obligatorio y gratuito para el Estado.

III. 2. La situación socio política en el siglo XX

Bajo esas premisas sociales y políticas se arribaba al siglo XX, el descontento indígena se acentuaba. Las voces a favor de los indígenas se incrementaron, la semilla dejada, paradójicamente por el aristócrata Manuel González Prada y Ulloa, será un ensayo motivador de posteriores trabajos indigenistas, como los de Pedro Zulen, quien formó la Asociación Pro Indígena con José Carlos Mariátegui, Víctor Raúl Haya de la Torre, José Uriel García y Luis E. Valcárcel. Para Mariátegui, el problema del indio es el problema de la tierra, así lo expuso en su famoso ensayo “El problema del indio” (1928).

Otro factor cultural en apoyo del indígena surgió en la ciudad del Cusco, entre las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del XX. La palanca que movió esta corriente, según Luis E. Valcárcel, fue la influencia de la Reforma Universitaria, la cual permitió una nueva generación de luchadores sociales entre los intelectuales, tales como César Antonio Ugarte, José Uriel García, José Ángel Escalante, entre otros.¹⁹³

Para José Tamayo Herrera este indigenismo propiciado en la Universidad San Antonio de Abad tomó como tema de estudio científico el problema del indio y el incario. Es un indigenismo que parte de la admiración por los Incas, y que motivó las tesis de José Uriel García: *El arte inkaiko en el Qosqo* y la de Valcárcel: *Kon, Pachacamac, Viracocha*. Los monumentos maravillosos creados por esos mismos indios que se veían en condiciones miserables en las calles del Cusco señalaban que bajo mejores condiciones de vida podían ser factores de una nueva grandeza y de ese modo propiciar la regeneración y la salvación

¹⁹¹ William W. STEIN, *El levantamiento de Atusparia. El movimiento popular ancashino de 1885: un estudio de documentos*. Lima, 1988, p. 65.

¹⁹² STEIN, *El levantamiento de Atusparia. El movimiento popular ancashino de 1885: un estudio de documentos*, p. 17.

¹⁹³ Luis E. VALCÁRCEL, *Memorias*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1981, p. 51.

del indio moderno.¹⁹⁴ Precisamente desde esta perspectiva resultan pioneras algunas obras del indigenismo cusqueño por parte de Luis E. Valcárcel y Uriel García. Valcárcel, con su libro *Del ayllu al imperio* (1925), inaugura esa manera de exaltar la grandeza del imperio. José Uriel García, es el autor de *El Nuevo Indio* (1930), en el que se hace un agudo análisis del mestizaje y la aculturación en la sociedad peruana.

El Gobierno de Augusto B. Leguía se mostró complaciente ante la aparición de los grupos indigenistas tanto en Lima como en el Cusco, además trató de atender los reclamos de los propios indígenas quienes perpetraron muchas rebeliones, es decir, entre 1919 y 1923 en los Andes del sur se produjeron cerca de cincuenta rebeliones con el objetivo de lograr la abolición del gamonalismo y la restauración del imperio incaico.¹⁹⁵ Es así que Leguía fungió de indigenista, organizó a los intelectuales y propuso el indigenismo oficial, con la creación de la Sección de Asuntos Indígenas en el Ministerio de Fomento. Desde 1920-1921, Leguía reconoció las Comunidades Indígenas y el Comité Pro Derecho Indígena Tawantinsuyo. Estableció también el Patronato de la Raza Indígena, que tuvo su sede en el Cusco (compuesto por el obispo Pedro Pascual Farfán, Francisco Sivirichi, Fortunato L. Herrera, Luis E. Valcárcel, José Frisancho, José Ángel Escalante), y convirtió el 24 de junio en el Día del Indio. Leguía se autodenominó Viracocha y pronunciaba discursos en quechua, lengua que desconocía. Pero no contó con las pretensiones de los indígenas en sus ansias de liberación y autonomía, tanto que algunos de ellos intentaron organizar ciudades libres de la sujeción del gobierno peruano como en el caso de Puno, lo cual originó una severa represión y, sin duda, también la supresión definitiva de los alcaldes indígenas *varayoc*, ello sucedió mediante la Ley 479 promulgada con fecha 26 de junio de 1921, firmada por el Presidente Augusto B. Leguía, la cual suprimió el cargo de los *Varayoc* para reemplazarlos por los Tenientes Gobernadores.¹⁹⁶ Sergio Quijada Jara señala que fue el Congreso Regional del Centro que funcionó en Huánuco el que dio, el 26 de julio de 1921, la Ley que decía: “Art. 1º.- Queda abolido de manera absoluta entre los indígenas de la Región del Centro el nombramiento de Alcaldes de Vara o Varayos, o permitiéndolo, serán destituidas inmediatamente.”¹⁹⁷ Sin embargo, eso no impidió al

¹⁹⁴ José TAMAYO HERRERA, *Historia General del Qosqo*. Tomo III, 1992, pp. 753-754.

¹⁹⁵ Martín PAREDES OPORTO, “Asedios al indigenismo.” En: *Quehacer*, No. 128, 2001, p. 2.

¹⁹⁶ Alfonsina BARRIONUEVO, *El varayoc equilibrador entre dos mundos*. Lima, 1971, p. 27.

¹⁹⁷ Sergio QUIJADA JARA, *Estampas Huancavelicanas*. Lima: Dugrafis S.R.L, 1981. Desarrolla el tema con el subtítulo de: “La importancia práctica y moral de los varayos.” Pp. 151-156.

gobierno de Leguía implantar, en 1921, La ley de Conscripción Vial¹⁹⁸ basada en el sistema del trabajo de la *mita* de herencia colonial, entonces conocido popularmente como “la república”, “trabajo para la república”, o sea el trabajo público colectivo, también llamada acción cívica popular, faena y otros nombres. Dicha ley obligaba a los hombres hábiles entre 21 y 50 años a trabajar durante doce días cada año en la construcción de carreteras, sin pago alguno.

En 1926 se inicia el reconocimiento e inscripción de las comunidades de indígenas por el Estado, según lo establecido en la Constitución de 1920; la Dirección de Educación Indígena se creó en 1930 y la primera Ley de Comunidades Campesinas fue promulgada en 1937. A partir de 1945, Luis E. Valcárcel impulsó los estudios de las comunidades indígenas con la idea central de estudiar el mundo indígena para incorporarlo adecuadamente a la sociedad nacional.¹⁹⁹ En los tiempos actuales, hay ingerencia de instituciones que se preocupan por los pueblos indígenas y se ha aceptado, siguiendo el modelo boliviano, la idea o propuesta de “pueblos originarios”, categoría que remplaza lo que se ha venido utilizando con las denominaciones de “pueblos indígenas” o “pueblos nativos”. De hecho, hay un reconocimiento oficial sustentado en el Convenio 169, surgido de la OIT y suscrito por numerosos países, incluido el Perú, que reconoce como tales a los pueblos considerados indígenas, por descender de poblaciones desde la época de conquista o colonización, que conservan a la fecha sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas. El reconocimiento de las identidades étnicas deviene en la comunidad, institución básica y contemporánea.²⁰⁰

Lo que parece claro y definitivo es que hay una conciencia en las comunidades campesinas de adaptarse a las exigencias del mundo moderno, tal como lo han ido demostrando estudios de antropología aplicada, como los desarrollados por el Departamento de Antropología de la Universidad de Cornell en la década de los cincuenta y sesenta, con la colaboración del Instituto de Etnología de la Universidad de San Marcos, fundado por Luis E. Valcárcel, y su programa de investigaciones sobre las comunidades campesinas del departamento de Lima en 1948. Otros proyectos semejantes son la

¹⁹⁸ Paul L. DOUGHTY, *Huaylas un distrito andino en pos de progreso*. México: Instituto Indigenista Interamericano (ediciones especiales: 54), 1970, pp. 189 a 192.

¹⁹⁹ Jaime URRUTIA, “Cambios y permanencias comunales en medio siglo: revisita a un texto olvidado.” En: *Debate Agrario*. No. 35, Lima, 2003, p. 185. <http://www.cepes.org.pe/debate/debate35/06-articulo-da35.pdf>. Revisado el 24 de agosto de 2007.

²⁰⁰ Jaime URRUTIA, *Op. Cit.*, p. 184.

"Expedición" a Q'ero, con el auspicio del diario *La Prensa* y la dirección de Núñez del Prado, en 1955. José Matos presentó su investigación sobre Taquile en 1958. Se aplicó el Plan Nacional de Integración de la Población Aborígen en la década de 1960. Desde 1962 se puso en práctica el proyecto de estudios del valle de Chancay.²⁰¹ Las investigaciones efectuadas demostraron la existencia de algunas afirmaciones generalizadas que parecen no ser ciertas, como que la comunidad campesina no es herencia directa del *ayllu* prehispánico, o que la comunidad tampoco es el mejor ejemplo de socialismo real, o, mejor dicho, germen del futuro socialismo, y que tampoco había un asilamiento absoluto.²⁰² Lo que si era muy evidente, es que se busca revalorar la visión de una cultura mestiza pues reflejan un mundo de fusiones culturales, de mestizaje, y es arbitrario considerarlas como "indígenas".²⁰³

En realidad, es su condición natural, su manera más auténtica de ser andino. Su condición mestiza no debe verse como algo peyorativo, sino como expresión misma de su capacidad de integración que involucra una identidad andina que se halla en permanente transformación, en un proceso selectivo en función de su propia matriz cultural de manera creativa que no tiene que ser una copia de la modernidad occidental.²⁰⁴ Se trata de una modernidad propia que fusiona la tradición con lo nuevo, pues son complementarios y se interpenetran como dos aspectos permanentes de la misma realidad.²⁰⁵

Según el texto citado de Urrutia, hoy existen más de 5500 comunidades campesinas en el Perú, de las cuales 1274 se encuentran en Puno, y fueron creadas casi todas con la reestructuración de la gran propiedad en la década de 1980. Están en constante transformación y es una incógnita cuánto se conserva de la identidad étnica y cultural tradicional.

Para el antropólogo Juan José García Miranda, según recientes trabajos de campo, las formas de organización y participación social se dan:

²⁰¹ J. URRUTIA, *Cambios y permanencias comunales en medio siglo: revisita a un texto olvidado*, p. 184.

²⁰² Urrutia cita a Dobyns, quien afirma que las comunidades campesinas son culturalmente poblaciones mestizas, con clases sociales o económicas desarrolladas que están bastante estratificadas, e incluso con una división en clases sociales.

²⁰³ URRUTIA, *Cambios y permanencias comunales en medio siglo: revisita a un texto olvidado*, p. 188.

²⁰⁴ J. ESTERMANN, *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1998, p. 289.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 290.

(...) según los grados de división geopolítica (República, Región, Distrito, Anexo, Caserío, Unidad Agropecuaria, Estancia) o de organización (Comunidad Campesina, Comunidad Nativa) o tradiciones religiosas, se identifican diferentes autoridades que se pueden agrupar como oficiales, tradicionales y naturales. Las organizaciones oficiales tienen respaldo normativo o legal; las tradicionales son aquellas que fueron oficiales y por los constantes cambios en la estructura del Estado han dejado de existir, pero que en las comunidades etnocampesinas se mantienen; las naturales responden al carisma del ejercicio tácito y las religiosas, están asociados a los cargos que dan autoridad hasta ‘pasar la fiesta’.²⁰⁶

Así, según este autor, las Autoridades Oficiales son el Presidente de la República que representa el poder ejecutivo a nivel nacional, el Prefecto a nivel regional, el Subprefecto al nivel provincial, el Gobernador a nivel distrital y el Teniente Gobernador a nivel de anexo o caserío. Este es el modelo de la república que viene de Francia. Otro tipo de poder político estatal es el Judicial como el caso de la Corte Suprema, a nivel nacional, Corte superior a nivel regional o departamental, y Juez de Paz letrado y no letrado en las instancias menores. En el caso de los gobiernos locales se cuentan a nivel de Provincia el Concejo Provincial con su Alcalde y sus regidores, el Concejo Distrital también con Alcalde y regidores, el del Centro Poblado Menor con un Alcalde menor y regidores, y los Anexos o caseríos con su Agente municipal.²⁰⁷

De otra parte están las Autoridades Comunales, que son aquellas que corresponden para las comunidades campesinas legalmente constituidas y reconocidas, cuyas autoridades se componen de un Presidente, un Vicepresidente, un Secretario, un Tesorero, un Fiscal y dos Vocales. Su ámbito jurisdiccional es la población asentada en el territorio de la comunidad, un anexo o un distrito. Son dueños de los recursos naturales, mas no de los servicios públicos que son administrados por las municipalidades y el gobierno; pero si pueden administrar, según los casos, justicia y realizar actividades empresariales comunales.²⁰⁸

Finalmente, están las Autoridades Tradicionales como los *Kamayoq* y el *Varayoq*, que son un conjunto de autoridades que habiendo tenido reconocimiento oficial en el pasado han perdido legalidad, pero que al interior de las comunidades funcionan y se

²⁰⁶ Juan José GARCÍA MIRANDA, “La cultura viva en Huamanga y Vilcahuaman.” En: Juan José García Miranda et al, *Proyecto Qhapaq Ñan. Informes de investigación etnográfica .Pueblos y culturas en las rutas del Qhapaq Ñan. Ayacucho y Huancavelica*. Campaña 2003. Volumen I. Lima: INC – Dirección de Registro y Estudio de la Cultura del Perú Contemporáneo, 2005, p. 38.

²⁰⁷ GARCÍA MIRANDA, *Op. Cit.*, 2005, p. 39.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 40.

mantienen subordinadas a las autoridades oficiales y comunales.²⁰⁹ El *Kamayoq*, fue un tipo de autoridad prehispánica que en la colonia fue sustituido por los Alcaldes de Indios o *Varayoq*. Estos hoy en día responden más a necesidades agrícolas y religiosas, por eso son denominados como *Chacra*, *Yaku*, *Yanta*, *Llanta*, *Uywa*, *Qampi*, *Yachaq*, *Aypu*, *Sacha Kamayoq* o *Varayoq*.

De lo observado en estos estudios de campo sobre el *Qhapaq Ñan*, los *varayoq* buscan sobrevivir más por tradición que por legalidad. En muchos otros sitios van desapareciendo, solo en la Sierra Sur parecen aferrarse a sus tradiciones, tal vez, por haber mayor contingencia de comunidades nativas.

III. 3. Funciones políticas y socio-culturales del alcalde campesino *varayoq*

La realidad cusqueña como centro que fue del poder inca y por su importancia histórica en el virreinato, estuvo siempre en el centro de interés de lo indígena. Ahí surgió el movimiento nacional inca durante el XVIII que culminó con la revolución de Tupac Amaru II; ahí también se produjeron luchas posteriores por la emancipación de la corona española en la que destacó, por ejemplo, Mateo Pumacahua. Es en el Cusco donde Bolívar decretó la desaparición de los curacazgos para evitar la monarquía en las nacientes repúblicas peruana y latinoamericanas. Al implementarse la organización política republicana los curacas fueron remplazados por las autoridades oficiales como el prefecto, subprefecto y el gobernador y una lógica subordinación de las alcaldías en función de sus jerarquías, es decir, el trato de los *varayoq* con el Estado fue directo y ya no se requirió la mediación del curaca como en el virreinato, aunque desde ya estaba la implicancia de que muchos curacas se convirtieron en meros alcaldes *varayoq*.

Cusco y, en general, el sur peruano han mantenido con más arraigo sus ayllus o comunidades campesinas y, como consecuencia de ello, la sobrevivencia de los alcaldes *varayoq*. Por eso en esta investigación ha de predominar el estudio de este sistema de organización política, así como los referentes formales de la varas de mando.

Aún cuando fue abolido el sistema de *varayoq* por Leguía, hay una resistencia cultural, los *varayoq* continuaron trabajando con la autoridad oficial, tal como se ilustra, por ejemplo, en la fotografía *Gobernador de Sicuani* (Fig. 86) de Martín Chambi, que data de hacia 1928. Se observa al gobernador sentado y apoyado sobre su escritorio. Detrás de

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 41.

él un *varayoc* o alcalde con su vara, otro hombre mostrando una sortija y un chicote o zurriago, el siguiente parece ligado al gobernador y ser su asistente, y el otro *varayoc* con las mismas características que el primero. Cada uno de los *varayoc* tiene un crucifijo a modo de medallón que cuelga del cuello, cabe añadir que el que sujeta el chicote también debe ser un *varayoc*, pues la vara puede ser tiesa o blanda.²¹⁰ Parece ser que los que tienen las varas son *Segundas* y el del centro que tiene el chicote es el *varayoc* mayor. La fotografía señala que estas autoridades tradicionales, a pesar de haber sido liquidadas por el gobierno, seguían colaborando con la justicia conjuntamente con los gobernadores, quienes entraron a laborar desde 1921. La condición económica de los alcaldes campesinos es paupérrima, pues en la fotografía se observa que tienen los trajes mestizos muy maltratados y coincide con la fuerte explotación que recibían de parte de los gamonales. Sobre la forma de las varas que portan volveremos más adelante.

Ahondando en la situación social campesina de esos tiempos, es elocuente también otra fotografía denominada *Fiesta en la Hacienda Angostura* (Fig. 87) de 1924-30, donde destaca en un lugar central y preferencial un alcalde *varayoc* vestido típicamente, aunque denotando pobreza, con sus representados en la parte posterior, mientras la familia del hacendado observa desde el balcón. Es evidente la participación de los alcaldes campesinos en todas las actividades de la comunidad y en sus relaciones de producción. Si bien el modelo básico colonial persiste, hay evidencia de un mestizaje cada vez más acendrado en su constitución, a la vez que una simplificación de sus funciones; es decir, reducción de cargos y de responsabilidades, de modo que en muchos casos se dedican a mantener los servicios agrícolas y las celebraciones religiosas.

En la mayoría de las comunidades indígenas, los *varayoc* generalmente están divididos en cuatro categorías: alguaciles, regidores, campos y alcalde vara. Estos son responsables del mantenimiento de la ley y el orden dentro de la comunidad y actúan colectivamente en función de su rango. El prestigio de su cargo, especialmente en los altos rangos, es tan grande que frecuentemente las autoridades nombradas por la legislación nacional encontrarían difícil, si no imposible de llevar a cabo sus deberes sin la ayuda de

²¹⁰ El alcalde del pueblo de Challapampa, Puno, quien recibió el retablo colonial de su pueblo durante la inauguración de la exposición “Tesoros Rescatados” (marzo de 2005), organizado por Instituto Nacional de Cultura y la Embajada de los EE. UU., manifestó que llevaba un fuste enroscado con una funda metálica en vez de la vara de mando cuando se trataba de actos protocolares.

los *varayoc*, también es frecuente relacionar estos cargos políticos con los cerros protectores de la comunidad.²¹¹

Bien, bajo estas consideraciones preliminares, es obvio entonces que uno de los primeros estudios sobre el tema de los *varayoc* sea referido en su mayor parte sobre la región del Cusco. En ese sentido, Alfonsina Barrionuevo basa su breve trabajo en los ejemplos del *varayoc* cusqueño,²¹² de quien hace una reseña de sus vestidos y sus condiciones para llegar a tal cargo. Según Barrionuevo, quien debe haber recogido información en la década de 1960, para acceder al cargo de alcalde el individuo debía cumplir los siguientes requisitos: tener una edad mínima de 50 años; ser casado y jefe de familia; haber pasado otros puestos menores, como “mozo, propio y semanero responsable, efectivo auxiliar del cura, dinámico regidor, mandón, *qollana* o capitán de las fainas, carguyoq o mayordomo de las fiestas parroquiales”.²¹³ Su primer cargo principal es el de “Alcalde de Ayllu” luego asciende a “Llaqta cargo” o alcalde de pueblo, con mando sobre los alcaldes de ayllu. Los Alguaciles y Regidores, son Alcaldes menores que se encargan de transmitir sus órdenes a los indios de ayllu.

Asimismo, en otros lugares del Cusco como Acomayo, era requisito que el Varayoc haya sido “a los catorce años sacristán, cantor, acólito; luego setema, encargado de alguna festividad, responsable del gallo t’ipiy o arranque de gallos, organizador del yunka o yunga, que consiste en traer palmas desde los valles para el Domingo de Ramos y patrocinador de una o varias misas parroquiales.”²¹⁴ En tiempos recientes, en la comunidad de Poques (Cuzco), dentro del sistema de cargos, se dan tres ‘regidores’ que actúan de trompeteros del alcalde-vara, quien les entrega los *pututus* (que igualmente son ‘no modulables’), en los cuales se ha establecido una jerarquía en la secuencia seguida para tocar los pututos, pues el más grave era considerado jerárquicamente el mayor y el más agudo el menor, y asimismo, cada uno de estos *pututos* está relacionado a un cerro-*wak’a* en particular.²¹⁵

²¹¹ John EARLS: “La organización del poder en la mitología quechua.” En: Juan M. Ossio A, *Ideología mesiánica del Mundo Andino*, Edición de Ignacio Prado Pastor, 1973, p. 400-40.

²¹² Alfonsina BARRIONUEVO, *El varayoc equilibrador entre dos mundos*. Lima, CIBA PERUANA S.A., 1971, 31 pp.

²¹³ BARRIONUEVO, *El varayoc equilibrador entre dos mundos*, p. 20.

²¹⁴ *Loc. Cit.*.

²¹⁵ José L. MARTÍNEZ CERECEDA, *Autoridades en los Andes, los atributos del Señor*. Lima: PUCP, 1995, p. 86.

Una fotografía convertida en clásica sobre el tema de los *varayoc* es la de mostrar al alcalde mayor al medio, flanqueado por dos alcaldes menores o *segundas*.²¹⁶ Una mirada a los alcaldes de alguna comunidad de Písaq testimonia esta apreciación (Fig. 88). Ataviados correcta y decorosamente, la posición en que se presentan denota claramente una jerarquía ancestral. De hecho se ve que el *varayoc* mayor, en el centro, tiene la vara más grande y más adornada, y el que está a su izquierda, al igual que en la fotografía del Gobernador de Sicuani, muestra una vara igualmente de buena calidad y con la cadenitas que la envuelve en zigzag, en cambio la vara del primero, el *varayoc* que está en la derecha del principal, se ve muy sencilla. Son *varayoc* de diversas comunidades que suelen asistir a la misa y a la feria dominguera de Písaq, Cusco. En otra foto (Fig. 89) se distingue a seis alcaldes de Písaq con sus varas. Martín Chambi fotografió a un Alcalde campesino con su esposa e hijo (Fig. 90), él sostiene con las dos manos su vara y también su hijo sostiene la suya en claro mensaje de impartirle educación, es la enseñanza del padre hacia al hijo en la importancia del cargo, por las responsabilidades que implica hacia la comunidad. Están vestidos típicamente de acuerdo a la zona de Písaq del Cusco, su vara muestra también el pendiente con la cadenita que la envuelve y termina en punta helicoidal, con lo que denota que es un alcalde “segunda”.

En tiempos contemporáneos en Písaq, según Beatriz Pérez Galán, el sistema de autoridades tradicionales se denomina *Wachu* por los pobladores, en especial del ayllu de Chahuaytiri. *Wachu* significa “surco de siembra” o “ringlera” y tiene la connotación de orden.²¹⁷ Pasar todos los cargos del *Wachu* a lo largo de una vida significa también alcanzar el cargo honorífico de *Kuraq* o curaca. Los cargos en la comunidad de Chahuaytiri muestran denominaciones con un lenguaje propio en razón de los usos populares más que oficiales y al parecer con añadiduras.²¹⁸ Desde los niveles inferiores se tiene al alférez o *misayoc*, el cual inusualmente está dado a las niñas que se encargan de animar las misas; los regidores son varones entre 8 a 14 años, son para cumplir con las diligencias encargadas por los mayores, llevan una vara fina de chonta y un pututo; los *wifala* capitán o *pasña* capitán y sargentos, que se visten como las aves *wallata*, organizan las faenas agrícolas; los *segundas*, son adultos entre 30 a 35 años que, curiosamente, solamente llevan varas de carrizo conocidos como “kur kur”, son los asistentes directos de

²¹⁶ Eugen KUSCH, *Peru in Pictures with photographs and text*. Lima-Buenos Aires, 1970, p. 64.

²¹⁷ Beatriz PÉREZ GALÁN, *Somos como Incas. Autoridades tradicionales en los Andes peruanos*. Madrid: Iberoamericana, 2004, p. 15.

²¹⁸ *Ibid.*, pp. 97- 104.

la máxima autoridad, o sea, del alcalde o *varayoc*; otro cargo es el *velada*, el cual es para varones adultos que se encargan de organizar las misas; el cargo de alcalde o *varayoc* es para adultos entre 30 a 40 años de edad, cumple con la dirección del sistema gubernamental, viste típicamente con montera, poncho de *pallae*, calzones de bayeta y porta la vara más adornada, la cual es considerada como una *Taytacha*; sobre este cargo está el de Mayordomo mayor o *kimichu*, más que nada honorario, en el cual termina la jerarquía del *wachu* y su función principal es la custodia de las llaves del templo. Si bien el sistema del *Wachu* se mantiene vigente y es motivo de realización personal pasar por todas los cargos, es cierto también que está sujeto al turismo y a la globalización, con lo que es plausible la intervención externa a los ayllus, como es el caso de Foptur, organismo del Estado Peruano remplazado por Prom Perú, con la donación de copias de varas o la exhibición de los alcaldes para los turistas en las ceremonias rituales en el templo de Pisac.²¹⁹

Ritos ancestrales de propiciación agrícola cohabitan en muchas de estas comunidades cusqueñas. Algo de ello se percibe, por ejemplo, en dos fotografías dadas a conocer por Barrionuevo en Paucartambo acerca de los Alcaldes asistiendo a una trilla o cosecha del grano de trigo (Fig. 91). En una de ellas se ve la formación del alcalde mayor que sostiene firmemente la vara dirigiendo la trilla, a sus asistentes y las vituallas para la trilla en los que se reconoce un vaso *kero* y un caracol *strombus*. En otra fotografía se observa a estos mismos alcaldes sentados, el principal al medio, mientras se desarrolla la trilla, y delante de ellos las varas clavadas en el piso. La primera es del alcalde mayor y las otras dos más pequeñas de los menores. Las varas en cuestión llevan colgadas sendos caracoles *strombus*. Al fondo se aprecia a otro alcalde portando su vara, más pequeña, un tridente para la faena y un pututo. Es la reunión de toda una comunidad, se advierte a uno de ellos que lleva un pututo. Obsérvese también que hay un cántaro *urpu* al lado de la vara de la derecha, y en la izquierda el vaso *kero* que parece muy antiguo. Estas imágenes son en verdad pequeñas muestras de los diversos ritos ancestrales en los que participan estas autoridades. Esta costumbre de clavar las varas en la tierra se conserva hasta la actualidad, tal como lo muestra también una fotografía en la portada del citado libro de Beatriz Pérez. En efecto, en ella se observan las varas clavadas en la tierra, detrás los alcaldes y adelante sus sombreros y monteras, pero lo notable en relación a la escena de trilla anterior, es la presencia de tres caracoles *strombus* a los pies de tres varas ornamentadas con anillos de

²¹⁹ PÉREZ GALÁN, *Somos como Incas. Autoridades tradicionales en los Andes peruanos*, p. 162.

plata. Todo ellos alude a la función fecundadora de las varas sobre la tierra, como se tratará más adelante.

La disposición de los cargos tiene variantes según las zonas regionales y culturales pero la elección o relevo de autoridades se realiza a inicios de año, en enero, es decir, el periodo es anual. En Apurímac se usa las denominaciones de “los Auki Varayoc, los Varayoc y los Sullka Varayoc” y sus funciones son intrínsecas a la comunidad: encabezan la fiesta del Agua, en agosto, y la procesión de la Cruz, en mayo, y siguen designando a los mayordomos de los cargos religiosos.²²⁰

En Azángaro, Puno, en la procesión de Semana Santa, J. Alberto Roselló Paredes citado por Barrionuevo, observó a los *varayoc* en este orden: *Hilakatas*, Segundas, Alcaldes y Alguaciles. Los *Hilakatas* vestidos de terno negro, *chullu* blanco, alones sombreros del mismo color, ponchos con listas angostas de color rojo y negro, bufanda roja y una capa negra de estilo español; en la muñeca de la mano derecha llevaban el *jkinsa palqa* o zurriago, y con la misma empuñaban la vara con sus enchapes de plata. En la mano izquierda portaba la vara alta o bordón, que era una varilla flexible de tres metros de altura que remataba en una punta superior con una cruz de plata. Los *segundas* se diferenciaban de los *Hilakata* por los ponchos que eran listados de verde y rojo, no portaban la vara alta, pero tenían capa. Los Alcaldes no llevaban *kinsa palqa* y el poncho era con listas anchas color gris y rojo, la capa más corta y azul sin flecos. El Alguacil llevaba vara sencilla de pocos anillos, poncho rojo, el *ch'ullu* granate y una pequeña bufanda.²²¹ Hay aquí una sobrevivencia de la costumbre de usar el vestido occidental más valioso y ornamentado por las autoridades más importantes, y atuendos nativos y mestizos menos decorados en los cargos de menor rango. En la isla Takile, según Matos Mar, el Mandón o Alcalde de Campo, en vísperas de carnavales, castiga en público a los que han atentado contra las propiedades ajenas o empleado mal la suya.²²²

En Bolivia, relacionado al contexto quechua y aymara peruano del Collao, el primero de enero se denomina generalmente como *machaq mara* o *mará qallta* (Año Nuevo), es el día del cambio de autoridades comunales y se festeja a las nuevas autoridades de la comunidad; es también el día del culto a la Pachamama (Madre Tierra). Asimismo, es el día de renovación de autoridades de la comunidad india según ritos

²²⁰ A. BARRIONUEVO, *El varayoc equilibrador entre dos mundos*, p. 24.

²²¹ BARRIONUEVO, *El varayoc equilibrador entre dos mundos* pp. 24 y 27.

²²² *Loc. Cit.*

ancestrales.²²³ En Sica Sica, este acontecimiento se inicia con un protocolo social, que consiste en que las autoridades salientes entregan la *t'inka* a las entrantes, simbolizando el traspaso de poder. Se inicia la nueva gestión con la *luqta* u ofrenda a la Pachamama y a los seres tutelares de la comunidad para garantizar un buen año con el bienestar de todos.

En algunas comarcas o “pagos” de comunidades indígenas de Huancavelica, según Quijada Jara, los “Varayos” o “Envarados” tienen por misión velar por el progreso, por el orden, por la moralidad y por el inmediato cumplimiento de disposiciones emanadas de los Poderes Públicos.²²⁴ Son los “varayos las manos y los pies” de las Gobernaciones y Juzgados, para ejecutar las órdenes impartidas por aquellas autoridades. Además, velan por la higiene y la conservación de las vías públicas para lo cual realizan las “faenas” de arreglar los caminos y las acequias.

Según Quijada Jara, para ser *Varayoc* es necesario ser primero Alguacil y haber pasado por algunas Mayordomías.²²⁵ El número de los *Varayoc* es variable según las necesidades de cada caserío o pago. Los componentes son: el Alcalde de Vara Mayor, que es el jefe de toda la entidad y el que hace cumplir fielmente las órdenes de las autoridades superiores u oficiales; un Regidor que vela por el funcionamiento de la comarca; un Inspector que cuida la higiene; y Alguaciles que realizan las comisiones. En otros lugares, como en Acoria, existe además el Alcalde de Vara menor y un Campo llamado también *Chacracampo* que no debe ser más que el Alcalde Campo.

La elección de las autoridades se realiza por designación de la mayoría de comuneros o cabecillas indígenas, que se reúnen en la plaza principal el tercer día de la Natividad. Se elige primero a los Alguaciles, luego a los Inspectores, después al Regidor y, por último, al Alcalde de Vara. Inmediatamente después los salientes entregan las insignias, es decir, las Varas o Bastones en ceremonia especial.²²⁶ En Colcabamba la elección se lleva a cabo en Año Nuevo. En la puerta de la iglesia se hallan las Varas o Bastones al lado de una mesa preparada especialmente, y el cura bendice los Bastones y entrega a los *Varayoc* bajo juramento para que cumplan con sus obligaciones y sean justos.

²²³ Martín MAMANI YUJRA, “Pachamama e identidad aymara en el proceso de inculturación.” En: *Yachay*. Año 23, No. 43, 2006, p. 62.

²²⁴ Sergio QUIJADA JARA, “La importancia práctica y moral de los varayos.” En su libro: *Estampas Huancavelicanas*. Lima, 1985, p. 151.

²²⁵ *Ibid.*, pp. 151-152.

²²⁶ *Ibid.*, p. 152.

Para lograr el reconocimiento oficial, a pesar de que ya se encontraba suprimido este sistema:

El que ha sido elegido Alcalde de Vara Mayor en Acoria, el 31 de diciembre, generalmente, se dirige a Huancavelica al despacho del Subprefecto a recabar su nombramiento. Con el nombramiento en mano se regresa a Acoria debiendo hacer su entrada triunfal a las diez de la mañana del día tres de enero. Para esto, más o menos en número de 15 son nombrados alféreces de bandera quienes van montados en buenas bestias con jatos de plata, portando cada uno banderas de colores con franjas de oro y plata. Estos en compañía de más de mil indios, en unión de bandas de cachimbos se dirigen a la plazoleta del Arco yendo también pandillas de negritos y los nuevos alguaciles con sus respectivas varas. En el instante en que hace su aparición el Alcalde, la banda toca Diana y al compás de una marcha especial se dirigen a la iglesia donde el párroco celebra la respectiva misa. Luego el Alcalde recepciona en su casa merienda, coca, cigarrillos y aguardiente. Los nuevos alguaciles en señal de respeto a su nuevo jefe se arrodillan, se persignan y besan la Vara.²²⁷

Prosiguiendo con Quijada Jara, las funciones de estas autoridades se centran en el progreso del pueblo, conservan el orden, cuidan de los daños que los animales pudieran ocasionar a las sementeras; además en algunos lugares, en los días de Semana Santa o de Cuaresma, los *Varayoc* cogen a las parejas que hacen vida de concubinato y las conducen directamente a la iglesia más cercana, obligándolas a que se casen. En ese sentido los *Varayoc* son vigilantes de la moral y tratan de evitar que se produzcan escándalos. Asimismo, los *Varayoc* son los que fomentan fiestas para los carnavales realizando el “convido” general para todos los moradores del lugar. Son los propulsores también para celebrar la Semana Santa. Muchas veces actúan y auspician fiestas religiosas.²²⁸ Por ejemplo, en el distrito de Acoria, la fiesta de los carnavales es encabezada por los *Varayoc*. Uno o dos días antes realizan la “Residencia”, que consiste en la reunión total de los Alguaciles que están subordinados al Alcalde, Campo y Regidor, quienes portando unas varas de carrizo cubiertas con cintas de diferentes colores y adornadas con “sartas” de monedas antiguas y pequeños objetos del mismo metal, se dirigen a la casa del Alcalde de Vara, que está elegantemente vestido con su gran poncho de múltiples colores empuñando la Vara de palo de chonta, incrustada de anillos de plata y una Cruz que es señal de autoridad. El Alcalde en compañía del Regidor y del Campo sale con dirección a la iglesia en medio de los Alguaciles que le forman camino. Los tres personajes se colocan por el Altar Mayor y oyen la misa solemne que está expresamente dedicada a los *Varayoc*, concluida la ceremonia cada alguacil brinda con su Alcalde, Regidor y Campo. Luego, en

²²⁷ QUIJADA JARA, “La importancia práctica y moral de los varayos.” En su libro: *Estampas Huancavelicanas* pp. 152-53.

²²⁸ *Ibid.*, pp. 153-54.

la casa del Alcalde se sirve un gran almuerzo. Acuerdan luego para los festejos de los tres días de carnavales.²²⁹

En Junín, había cuatro Regidores que cooperaban con los Alcaldes, un Alguacil Mayor y otro Menor, un Verdugo o Trasquilador, dos Rabadanos o Guardianes del ganado de la comunidad, un Pregonero que daba a conocer, a golpe de *tinya* y de corneta, los edictos y bandos municipales, un Alcalde de Aguas y un Alcalde de Campo o Teniente Alcalde para administrar justicia en los lugares distantes.²³⁰

Según la información del docente escolar Gabriel Bustamante, en el año de 1946, en Muquiyauyo, Jauja, Junín, el *varayoc* y sus “campos” tenían la misión de mantener el culto religioso y las costumbres relacionadas a sus festividades en la conformación de las mayordomías, capitanías, alferazgos y otros.²³¹ Ellos representaban a los indígenas propiamente dichos y portaban como distintivo de autoridad una vara de unos 80 cms de largo, que consistía en un bastón de palo de chonta con una cruz de plata en la empuñadura. Estas autoridades indígenas se encargaban también de repartir los terrenos comunales llamados *suyos* (8 x 50 varas) a los indios que contraían matrimonio, así lo hicieron por lo menos hasta 1896. Los *varayoc* se encargaban también de vigilar la moralidad de los pobladores y el estado de las sementeras.

En algunos distritos del departamento de Pasco²³² los alcaldes *varayoc* todavía son protagonistas en el gobierno y en la organización de la comunidad. Son llamados alcaldes de campo y representan al barrio de arriba llamado *Allauca* e *Inga* y al barrio de abajo llamado *Coyao* y *Huaylas*. Estos cargos son asumidos por los mismos comuneros mayores de edad en forma rotativa, uno de los requisitos para asumir dicho cargo es tener una conducta aceptable por el pueblo, y ser propuesto por las autoridades comunales. Es el presidente de la comunidad (entidad oficial reconocida por el gobierno), quien convoca a una elección, donde se proponen los candidatos a través de una campana, ésta suena cuando el presidente lleva la vara grande adornada de flores, la cual representa el símbolo de autoridad del *varayoc* o alcalde de campo. Una vez elegidos los alcaldes campos,

²²⁹ QUIJADA JARA, “La importancia práctica y moral de los varayos.” En su libro: *Estampas Huancavelicanas*, p.154.

²³⁰ *Ibid.*, p. 27.

²³¹ Respuesta al cuestionario elaborado por el Ministerio de Educación bajo la dirección de José María Arguedas. Legajo 46-2 /46-45. Departamento de Junín / Jauja. Archivo del Instituto de Estudios Etnológicos.

²³² Información proporcionada al autor de esta tesis por el profesor Javier Yanayaco Aguilar en Cerro de Pasco, el 13 de agosto de 2006.

inmediatamente, se eligen a seis o diez comuneros como regidores de campo y a tres o cinco niños campesinos entre diez y quince años de edad para sus alguaciles, quienes asumirán su responsabilidad a partir de 1 de enero hasta el 31 de diciembre. Una de las principales responsabilidades de estas autoridades es mantener el orden y cuidado de las sementeras, y organizar las fiestas como el carnaval.

Para la región del norte peruano hay un dato etnográfico interesante de Von Tshudi, quien se refiere a los guardianes campestres del maíz de la siguiente manera:

‘Entre las obligaciones de los guardianes figuraba la de recoger las primeras mazorcas de maíz que maduran en los campos confiados a su vigilancia, entregándolas a las autoridades comunales y que servían para preparar una chicha de especial estimación... se cubrían la cabeza con gorra de piel de zorro y llevaban en la mano una vara con borlas de lana.’²³³

Esto tiene que ver con la función de los *killiscachi* en los tiempos de los incas, quienes se vestían así, sin duda para ahuyentar a las aves y todo tipo de depredadores de las plantas, en este caso del maíz.

En Ancash, si bien últimamente parece haber desaparecido la tradición de los *varayoc*, hay un trabajo de la década de 1960,²³⁴ donde se muestra el uso del sistema. Efectivamente en el distrito de Carhuaz, los *varayoc* se remplazaban anualmente. Se componían de dos cuerpos superiores de oficiales indios, encabezados por sus alcaldes. Uno tenía a su cargo las comunidades de Ecgash (Eqash, “dónde el sol sube”), en el área de la Cordillera Negra; el otro tenía a su cargo las comunidades de Rupas (“dónde el sol se pone”), en el área de la Cordillera Blanca. Hualcán se localiza en Rupas y por consiguiente estaba administrativamente bajo la jurisdicción del *varayoc* de Rupas. En Hualcán solamente se daban los siguientes *varayoc* y con nombres españoles: el Comisario, Campo Mayor, Campo Menor, dos Vigilantes y un Fiscal. Cada *varayoc* llevaba una vara recta, normalmente hecha de una rama de árbol con una longitud de una yarda (91 cm). La vara se tallaba, según la jerarquía del cargo, con símbolos religiosos de cruces y anillos. Por ejemplo, un vigilante tenía tres cruces en su bastón, un comisario cuatro cruces y dos anillos, y un *alkaldi* o Alcalde Mayor perteneciente a una de las parcialidades del distrito de Carhuaz, llevaba diez cruces y cinco aros en su bastón. Lamentablemente, en las fotografías de las varas que muestra el autor no se observan estos detalles.

²³³ Citado por CARRIÓN CACHOT, *La religión en el Perú*. p. 127.

²³⁴ William W. STEIN, *Hualcan: life in the Highlands of Peru*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1961, pp. 186-196.

Volviendo a Hualcán, para ser comisario se debía haber pasado los cargos anteriores y tener alrededor de cuarenta y cinco años de edad. Un criterio de peso para el cargo era también la riqueza para afrontar los gastos de las fiestas religiosas. El comisario estaba sujeto a la orden del Concejo Municipal de Carhuaz, encabezado por el Alcalde Mestizo o Alcalde Mayor. Recibía también las órdenes de las autoridades provinciales políticas y religiosas, para ello debía ir al pueblo todos los domingos para asistir a las reuniones. Las órdenes recibidas eran mayormente para involucrar a los comuneros en el trabajo de la carretera, para la reparación o limpieza. Esta labor solía llamarse *La Republica*. Además, el comisario tiene varios deberes religiosos como durante los Carnavales mandar traer las cruces para ser bendecidas, vigilar que la gente asista a la capilla para cantar y orar, hacer venir al sacerdote. En Semana Santa se encargaba de la decoración del templo y de la procesión, al igual que para la fiesta de la patrona Santa Ursula. Para cumplir con estas tareas podía pedir una colecta ayudado por los Campos y Vigilantes, quienes eran sus adjuntos y le asistían en sus deberes. El Fiscal, llamado llavero, guardián de las llaves de la capilla, o *kapillayoq*, también participaba en estas faenas y fiestas, pero su obligación principal era encargarse de la capilla, de los objetos religiosos y su mantenimiento. Los *varayoq* de Rupas, que estaban por encima de los de Hualcán, también asistían al Concejo Municipal de Carhuaz todos los domingos junto con los Comisarios, eran recibidos por la Secretaria Municipal que les delegaba las tareas para la semana. Ellos ayudaban a los Comisarios a organizar labores de *La Republica* en el distrito, fuera de las comunidades. En una de sus fotografías Stein muestra a los Alcaldes campesinos de Rupas²³⁵ (Fig. 92), en la que se observa que el Alcalde Mayor aparece en primer plano respecto a otros cuatro que están detrás. Además, el principal destaca por llevar una capa al estilo del siglo XIX que recuerda la descripción de Barrionuevo del *Hilakata* de Puno, pues su vara es un bordón o vara alta muy delgada que sobrepasa la estatura del Alcalde, tiene un remate en forma de cruz y anillos de plata equidistantes. Los Alcaldes menores que se encuentra detrás muestran en cambio unas varas de madera muy sencillas, sin decoración de plata, tal como se observa en otra fotografía (Fig. 93), en la que los Alcaldes están reunidos para beber chicha y fumar, y sus varas puestas sobre la mesa parecen no mostrar decoración alguna. Barrionuevo muestra también una fotografía del bordón muy semejante en manos de un Alcalde de Marcará pero está vestido de manera típica, con su poncho oscuro (Fig. 94). Dentro de esta tradición cultural mestiza una

²³⁵ William STEIN, *Hualcan: life in the Highlands of Peru*. Ithaca, 1961, p. 233, Figure 10.

acuarela de Luisa Castañeda ilustra a un Alcalde campesino de la provincia de Caraz (Fig. 95)²³⁶ vestido con su traje típico. Porta una vara delgada de madera, con abrazaderas de plata dispuestas equidistantemente. En la coronación se observa una pequeña cruz sobre una esfera. El modelo se ajusta a lo observado en Marcará, con la salvedad de un par de borlas de plata con hilos tejidos que, según se ha visto anteriormente, pueden representar el *uampu* o los genitales masculinos. El Alcalde sujeta en la otra mano una maza metálica o porra, con un tejido como remate.

Es obvio que ser *varayoc* implicaba obligaciones que no eran retribuidas con un pago y que suponía gastos personales en la organización de las fiestas religiosas. Además estaban subordinados completamente a los municipios y a otras autoridades del Estado por lo que eran relegados a un estrato muy inferior. Solo el prestigio personal, y la satisfacción por la realización de obras comunales, era el pago por ejercer estos cargos. Por eso, tal vez, es que se va perdiendo el sistema en la medida que se imponen la ideología y los intereses del mundo capitalista. Es decir, se pierde en colectividad y se propicia el desarraigo de la cultura ancestral.

Los recientes trabajos de campo emprendidos con motivo del estudio de los caminos del inca o *Kapacñan*, muestran todavía que en algunas zonas se mantienen con vigencia los *varayoc*, aunque han perdido mucho de su vestimenta típica (Fig. 96). Por ejemplo en Ayacucho, en las comunidades de Chuschi y María Parado de Bellido, los *Varayoc* tienen jerarquía variada. Pueden estar conformados por Vara mayor, Vara menor, Alguacil e Inspector; en otros casos son *Sullca* Vara, *Hatun* Vara, Soltero Vara, Vara Mayor, etc. Portan como símbolo de autoridad una vara de aproximadamente un metro de tamaño y la cantidad de anillos de plata distingue su jerarquía, además, un látigo de cuero trenzado de aproximadamente 1.50 m (Fig. 97).²³⁷ Además estos informes de campo dan cuenta también de las denominadas Autoridades Naturales que son personas que por su carisma y cualidades personales son identificadas con la categoría de *Takyaq Runa*, que designa al hombre formal cargado de virtudes morales y éticas, como conductores de su hogar a asumir responsabilidades dentro de la comunidad. Son reconocidos en las comunidades como ancestros *Mallqui*, Mayores, Abuelos, o *Yuya*, que son los portadores

²³⁶ Luisa CASTAÑEDA LEÓN, *Vestido Tradicional del Perú. Traditional Dress of Peru*. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana, 1981, p. 111.

²³⁷ Juan José GARCÍA MIRANDA, "La cultura viva en Huamanga y Vilcahuaman." En: Juan José GARCÍA MIRANDA ET AL, *Proyecto Qhapaq Ñan. Informes de investigación etnográfica. Pueblos y culturas en las rutas del Qhapaq Ñan. Ayacucho y Huancavelica. Campaña 2003*. Volumen I. Lima: INC – Dirección de Registro y Estudio de la Cultura del Perú Contemporáneo, 2005, p.41.

de la memoria histórica del pueblo. Son los consejeros de las autoridades comunales, municipales, y hasta estatales, de cada comunidad. También se les conoce como *Auki*, *Awkish*, *Machula*.²³⁸ También los que pasan cargos religiosos como los llamados “Cargontes” o *Uman*, son considerados formas de autoridad, por cuanto constituyen medios para la búsqueda de prestigio social y condición para asumir mandos administrativos en el ámbito oficial de la administración pública, del gobierno municipal y del gobierno comunal. Los cargos más frecuentes que se han registrado en la zona son: Mayordomo, Trono, Adorno, Obligado, Diputado, Alferado, Capitán, *Ayni*, *Yanapakuy*, etc. Los colaboradores, ayudantes y feligresía acepta y cumple las ordenanzas de los *Uman* o Cargontes.²³⁹ Volviendo a los *varayoc* o autoridades tradicionales, el alcalde vara es un comunero que tiene como función formal velar por el orden y buen funcionamiento de las propiedades comunales, centrándose en respetar la integridad de las sementeras. Lo apoyan dos ayudantes que reciben el nombre de Varas Menores. Todos ellos portan una vara que simboliza la autoridad según leyes tradicionales basadas en la costumbre. El problema, es que siendo utilizados por el Municipio o la Sub-prefectura de manera gratuita se demuestra una pérdida total de autonomía.²⁴⁰

En otras comunidades ayacuchanas, como en la comunidad de Quispillaccta, el sistema está representado por un Alcalde Vara, dos Regidores elegidos como representantes de los dos Barrios de la comunidad: el *qanan* barrio y el *uram* barrio, y los Alguaciles que en total suman veintidós.²⁴¹ Las funciones se resumen principalmente en el mantenimiento del orden, la preservación de la limpieza de las calles y el control de los daños a las sementeras ocasionados por los animales; además del consabido “auxilio” que brindan a las “autoridades mayores” (Alcalde, Alcalde Vara, Teniente Gobernador o Juez de Paz), cuando éstos ejercen sus funciones. La decoración de las varas está en función también del rango del cargo. El informe de Mariano Arones nos revela el funcionamiento desde el interior del sistema de los *varayoc* en esta comunidad ayacuchana:

²³⁸ *Ibid.*, p. 41.

²³⁹ *Ibid.*, pp. 41-42.

²⁴⁰ Piero Antonio GALLUCCIO CHIRI y Melinda MARTÍNEZ CANO, “Informe de campo: Los pueblos del Qhapaq Ñan en Huamanga y Vilcashuamán”. En: Juan José GARCIA MIRANDA ET AL, *Proyecto Qhapaq Ñan. Informes de investigación etnográfica. Pueblos y culturas en las rutas del Qhapaq Ñan. Ayacucho y Huancavelica. Campaña 2003*. Volumen I. Lima: INC – Dirección de Registro y Estudio de la Cultura del Perú Contemporáneo, 2005, p. 66.

²⁴¹ Informe de campo: *Chuschi: el territorio del Chimada*, por Mariano Aronés Palomino. En: Juan José GARCIA MIRANDA, *Op. Cit.*, 2005, p. 132.

(...) asistimos a la casa del alcalde, encontramos también al grupo de los alguaciles asignados a éste, sentados alrededor de la sala sobre una banca hecha de piedra y barro que circundaba el recinto, algunos llevaban ponchos, otros casacas, de igual forma sombreros típicos o gorras con visera. El alcalde vara se hallaba sentado en el centro, con su poncho, sombrero, pantalón de bayeta y zapatos, delante de él una mesa pequeña cubierta con una manta. La escena graficaba un espacio de poder simbólico. Al lado derecho del alcalde vara, se hallaban apoyadas en la pared las varas tanto del alcalde como de los alguaciles que son los elementos máximos que simbolizan el poder de los *varayoc*; la vara del alcalde mayor era la que resultaba a primera vista, tanto por su tamaño, como por su color marrón oscuro; mientras que las varas de los alguaciles eran más pequeñas y su color, en contraste con la del alcalde, era marrón claro. Todas las varas llevan pegadas una cruz de hojalata en la parte superior, en cuyo relieve figuran las iniciales del nombre de su dueño. La importancia de la vara como el máximo símbolo del poder radica también en que el alguacil debe portarlo en todo momento y mostrarla libremente como símbolo de su poder. Otro símbolo del poder está representado por el látigo hecho de cuero de cabra; al igual que la vara, los látigos también se diferencian por el tamaño, siendo el del alcalde vara el que resaltaba por su mayor tamaño; empero sólo los alguaciles están obligados a portarlo y mostrarlo también en todo momento, al igual que la vara, como símbolo de poder. Mientras que el látigo del alcalde vara permanece en su domicilio, para mostrarlo ante sus subordinados como símbolo de poder sobre ellos, principalmente para castigar a sus alguaciles y sus esposas cuando estos se ‘portan mal’, no cumplen las funciones o cometen faltas.²⁴²

Es interesante constatar que las varas no necesariamente son hereditarias o pasan de persona a persona, sino que se dan en propiedad privada, lo cual se grafica en la inscripción de los nombre de sus propietarios.

En suma, se observa en líneas generales la organización ancestral basada en la división bipartita y cuatripartita de los centros poblados que responden a la división por Ayllus según *Hanan* y *Urin*, o, *Hananzayuy* y *Lurinzayuy*, y se manifiestan también interrelacionados con los sistemas de autoridades oficiales. Hoy en día los *Varayoc* están integrados casi en su totalidad a la Junta Comunal o como Personeros de la Comunidad en un sentido más occidental.²⁴³

En el distrito de Sarhua se conserva también el sistema de los *varayoc* de manera muy peculiar. Cada ayllu tiene sus propios *varayoc*. La máxima autoridad es el *Alcalde Vara*, quien usa un bastón de la madera de *bactris jarc* o *chonta* adornado con aros y

²⁴² *Ibid.*, p. 133. El subrayado es nuestro.

²⁴³ “El patrimonio cultural vivo en los pueblos Qhapaq Ñan de Vilcashuamán, Huamanga, Sucre, Huaytará y Pisco (Huáncano).” En: Juan José GARCIA MIRANDA ET AL, *PROYECTO QHAPAQ ÑAN. Informes de investigación etnográfica. Pueblos y culturas en las rutas del Qhapaq Ñan. Ayacucho y Huancavelica*. Campaña 2003. Volumen I. Lima: INC – Dirección de Registro y Estudio de la Cultura del Perú Contemporáneo, 2005, pp. 285- 286.

cruces de níquel o plata.²⁴⁴ Los demás cargos se disponen del siguiente modo: los *Alguaciles o Albaceas*, en número de cuatro por ayllu tienen que estar pendientes de las órdenes de sus superiores, portan una linterna o lámpara y siempre caminan delante de las otras *Varas*. Los *Regidores* son los inmediatamente superiores a los Alguaciles y al mismo tiempo son “brazos” de los *Campos* y el *Alcalde Vara*. Su obligación es aplicar multas a los que no asisten a las tareas comunales. Los *Campos* son dos por ayllu y son los “brazos” del *Alcalde Vara*, su obligación consiste, junto con las otras *Varas*, en el cuidado de las sementeras, de los pastos en reserva y de los recursos naturales de propiedad comunal. Portan un rejón o lanza y la llave del coso municipal. El cargo máximo es el de *Alcalde Vara*, llamado también *Tayta-mama* del resto de envarados.²⁴⁵ A excepción del que lleva el Alcalde Vara los bastones de mando son mayormente de madera con tallados de pájaros en los remates o de formas de serpiente, en algunos casos muy semejantes a las tablas que suelen pintar. Son bastones de madera tallados y policromados, la mayoría con tallas de animales como pájaros, peces y otros en las empuñaduras y con diseños dibujados o incisos en el cuerpo que representan flores; motivos geométricos como cuadros ajedrezados, rombos, zigzags; animales como peces, felinos, aves; plantas, hojas y flores, entre otros de libre inspiración (Fig. 98). Sin duda, merecen un estudio más detenido.

III. 4. Estudio formal, tipología, iconografía y significaciones de la vara de mando tradicional y popular

La procedencia de las varas en que se sustenta este estudio es mayormente cusqueña, unas pertenecen a las colecciones de museos y otras se conocen gracias a las fotografías de las publicaciones. Algunas, muy pocas en verdad, pertenecen a otros contextos culturales, especialmente de Sarhua (Ayacucho) y de Yungay (Ancash) como se verá más adelante. La variedad de estas varas es notoria por lo que se observa apenas en el corpus seleccionado. Esta investigación se centrará en las varas del Cusco y regiones vecinas, por ser éstas más abundantes y por estar ligadas históricamente a los anteriores periodos de la historia nacional con mayor propiedad.

²⁴⁴ Rosa María Josefa NOLTE MALDONADO, *Qellcay. Arte y vida de Sarhua*. Lima: Terra Nuova, 1991, p. 49.

²⁴⁵ *Ibid.*, pp.49-51.

III. 4. 1. *La vara, composición de sus partes, materiales, técnicas de ejecución y tipología*

Según Alfonsina Barrionuevo, para elaborar las varas de mando en el Cusco o la Sierra Sur se usaba las maderas que se encuentran en las quebradas de la selva alta, la chonta, el lloque o la *kukkakuka*, las cuales son talladas o alisadas, pulidas para su forma, función, y enjoyadas,²⁴⁶ a las que se añaden enchapes de plata con relieves de cruces, pájaros, flores y motivos geométricos.

Barrionuevo las describe de esta manera:

Altas, con más de un metro treinta, empuñadura de plata finamente labrada, Cruz o Crucifijo en la coronación reemplazando a los fetiches y amuletos de las varas precolombinas, anillos primorosamente cincelados, aro o argolla que servía para colgarla o para adornarla con flores y cintas de colores en las grandes manifestaciones públicas, y en el extremo el regatón de hierro que se colocaba como casquete protector.²⁴⁷

Señala además que una vez elaboradas las varas se las bendice en la iglesia el primer día del año:

viene la t'inka donde se invoca no sólo la protección de las deidades ancestrales sino que se impetran sus luces para actuar con verdadero espíritu de justicia, terminando con el ch'allasqa que consiste en derramar sobre ella algunas gotas de chicha sagrada.²⁴⁸

Para Quijada Jara, quien ha observado las varas de mando de algunas comunidades huancavelicanas:

Estos bastones son de una madera muy dura que se conoce con el nombre de palo de chonta llevando de trecho en trecho chapas de metal blanco o anillos de plata. La longitud del bastón es más o menos de 1.30 mts. y termina en punta de hierro. Estas autoridades también llevan un látigo de cuero trenzado terminado en tres puntas en un extremo y en el otro es una especie de aza [sic] con el fin de colgarlo en el cuello.²⁴⁹

Cabe precisar las partes de una vara observándola de arriba hacia abajo, según se grafica en el esquema No. 1. En primer lugar la empuñadura, como la denomina Barrionuevo, si bien el término se acostumbra, no parece ser correcto porque usualmente

²⁴⁶ BARRIONUEVO, *El varayoq equilibrador entre dos mundos*, pp. 16-17. El lloque crece entre los 2.100 hasta los 3.700 msnm, la madera es dura y se usa para la construcción de casas y de instrumentos de labranza. Se asemeja a la chonta por su color oscuro.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

²⁴⁸ *Loc Cit.*

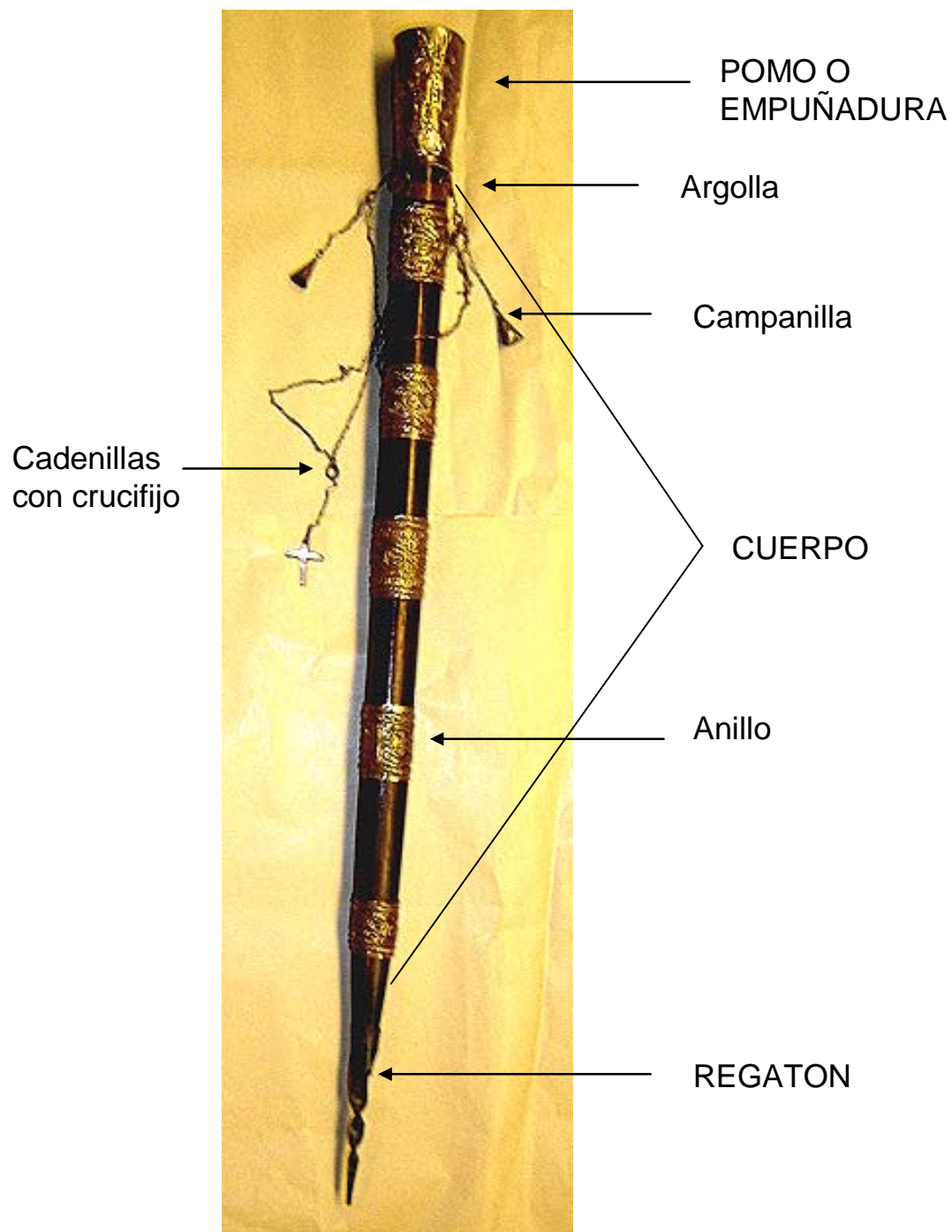
²⁴⁹ QUIJADA JARA, *Estampas Huancavelicanas*, p. 152.

no se sostiene de ahí la vara, sería además irrespetuoso pues tiene la imagen de la Cruz o de Cristo crucificado, o una divinidad ancestral; bien podría denominarse como pomo, cabezal o coronación, ahí se encuentra lo más sagrado y simbólico del objeto. En este trabajo se hará uso de estas denominaciones. Luego viene, según Barrionuevo, un aro o una argolla, del cual usualmente cuelga por cada costado una cadenita con su par de campanillas y con un pequeño crucifijo, a veces se ponen unas cintas o flores según sea la ocasión; en realidad es un elemento que divide el pomo con el cuerpo de la vara, pero más bien es una horquilla pequeña movable de plata o bronce en forma semicircular, o de media luna, que se sujeta con un clavo a cada lado de la mitad del grosor de la vara. En el cuerpo, que es la parte más larga de la vara, se encuentran los anillos repujados o cincelados de plata, que sirven como refuerzo y decoración, a base de motivos de vegetales, aves y geométricos. Finalmente está el regatón o casquete según la denominación de Barrionuevo, que viene a ser la punta de hierro que envuelve el extremo inferior de la vara para protegerla, darle mayor firmeza y para que cumpla su función penetradora en la tierra.

En realidad, para ejecutar una vara de mando el artista popular, según lo requiera el status socio-económico del *varayoc*, necesita gran precisión en la talla de la madera y el ensamblaje con los enchapes de plata, además de la calidad en el manejo técnico de las láminas al aplicar el cortado, el repujado, las incisiones el calado, el claveteado y el forjado del hierro para el regatón especialmente cuando éste tiene la forma helicoidal. Los conocimientos respecto a la simbología de las varas de poder están en función de su tradición y en las particularidades que los usuarios o *varayoc* dispongan.

Según el maestro platero Juan Cárdenas, del barrio de San Blas del Cusco²⁵⁰, la empuñadura de la vara o pomo se denomina en quechua *hapina* que significa agarrar, aunque la vara no se sostiene de ahí sino por debajo de la argolla del cuerpo; asimismo, la referida argolla en forma de media luna es denominada *huarcuna* que significa “lo que está colgado”, de la cual penden cintas, cadenillas y campanillas; el cuerpo de la vara verdadera es de madera de chonta que se obtiene en Paucartambo, compuesta de cientos de fibras verticales unidas, de la cual hay dos variedades: una llamada *hembra*, de madera más esponjosa y menos pesada, y otra denominada *macho*, de madera con fibras más compactas

²⁵⁰ El maestro Juan Cárdenas tiene su taller denominado “Kolque Wasi” en la calle de Puma Paccha del barrio de San Blas del Cusco, el cual ha sido premiado en agosto del 2008 por su calidad en el nivel de implementación por Prom Perú y el Ministerio de Industria y Turismo. Asimismo, el maestro Cárdenas es el ganador del *Santuranticuy* del año 2007 en la categoría de platería.



Esquema 1. *La vara tradicional popular y sus partes.*

y por tanto más pesada. Asimismo, el regatón o punta de hierro de la vara es el arma para matar y se denomina *huayuchina*, “para matar”, cuya forma helicoidal, más que la recta, es la más auténtica.

Poco se conoce de los artistas talladores y orfebres que han elaborado estas varas. En el presente, el propio maestro Juan Cárdenas solamente las elabora por pedido. Roberto Villegas señala que es en la localidad de San Pablo, Cusco, donde se realizan las últimas versiones de las varas, en las que se están incorporando nuevos motivos. De otra parte, una nota de la revista *El Dorado* cita a Gregorio Cachi como uno de los orfebres que trabajan las varas de mando, tal como se le observa en la fotografía que lo retrata portando una vara (Fig. 99).²⁵¹

La forma tectónica de la vara recoge, según lo observado en los capítulos anteriores, el modelo de vara configurado en el siglo XVIII, modelo español que se usaba desde el virrey hasta los rangos menores y, sin duda, también con influencia de ciertas varas incas o mestizas. Lógicamente el orden jerárquico de los *varayoc* se distingue también por el tamaño y el grado de ornamentación de las varas. En las varas de alcalde, las de mayor tamaño son de aproximadamente entre 1.30 a 1.35 m, tienen mayor decoración de motivos iconográficos y mayor cantidad de anillos, unos diez por lo menos, y corresponden al Alcalde Mayor, posiblemente el representante de la parcialidad de *Hanan sayá*; otras de menor tamaño, con unos 1.25 m, tiene menos anillos pero presentan una decoración resaltante con campanillas y cadenillas que envuelven la vara, pertenecen a uno de los Alcaldes Ordinarios o *Segundas*, probablemente al de la parcialidad de *Hurin sayá*. Otras varas de igual tamaño o algo menor pero menos decoradas pertenecen a otros integrantes de la alcaldía, como los Alguaciles, son varas que miden un promedio de 90 a 95 cm, son más sencillas en su decoración.

III. 4. 2. *Estilo, iconografía y trayectoria histórica de la vara de mando tradicional y popular*

Atisbos muy claros del origen de la vara popular ya se han visto en el capítulo anterior de esta tesis al tratarse sobre las dos varas-cetros de modelos coloniales (Figs. 79 y 82), a las que consideramos como eslabones entre la vara oficial o culta española en su transformación hacia la vara popular y tradicional dentro del contexto del Cusco y de la Sierra Sur en general. En nuestra búsqueda de mayores ejemplares de varas populares no

²⁵¹ María Elena CORNEJO, “Manos que hablan: 10 Artistas Populares de Excepción. Hands that speak. Ten Outstanding Folk Artists.” *Perú El Dorado*. No. 9. Lima: Prom Perú, 1999, p. 67.

hemos encontrado similares que daten por lo menos de antes del primer tercio del siglo XIX. Asimismo, en lo que respecta a la documentación de las varas representadas en gráficos o fotografías, tampoco hemos encontrado mayores ejemplares que respondan a este periodo.

III. 4. 2. 1. Una vara singular en el Museo de Arte de Lima

Es muy probable que la vara de mando perteneciente al Museo de Arte de Lima denominada: *Bastón de alcalde indígena* (Fig. 100) proveniente de la Sierra Sur sea de la primera mitad del siglo XIX, por las características de su iconografía en los anillos de plata. La vara es de madera recubierta con empuñadura y anillos de plata repujada, y un regatón de hierro de forma helicoidal. Mide 131 x 8 cms y perteneció a la colección de Alicia Lastres de la Torre.

El pomo o empuñadura de esta vara presenta en la parte frontal una cruz latina sobre una base cuadrangular y a los lados una pareja de mujer y hombre; está rodeada de formas vegetales y corazones, de algunos vegetales que parecen ser racimos de vid o choclos dentro de espacios cóncavos. Al dorso se observa una serpiente en sentido vertical y un perro que la muerde. La coronación del pomo a modo de tapa presenta una flor circular radiante como el sol.

El cuerpo de la vara se inicia con la argollita en forma de media luna provista al interior de una flor circular, de la parte superior de ella cuelgan zarcillos con piedrecillas de colores y a los lados un personaje indígena y algunas monedas. Al medio un crucifijo con Cristo vestido con faldellín a modo del Señor de los Temblores del Cusco. Por los extremos de los zarcillos de la argollita en forma de media luna salen dos cadenillas o hilos de plata que se unen mediante unos pequeños aros que rodean la vara y bajan hasta el final del séptimo anillo de plata, de cuya unión salen dos campanillas, moneditas y piedrecillas de color azul pastel.

Todo el cuerpo de la vara se compone de nueve anillos de plata. El anillo superior y primero tiene dos leones que flanquean a un hombre vestido a la española; el segundo anillo se compone de rosetones; el tercer anillo presenta a un indígena semidesnudo que parece un habitante de la Amazonía, portando dos varas, con dos aves grandes a los lados y dos más pequeñas atrás; el cuarto anillo presenta a una mujer rodeada por dos animales que parecen porcinos o leonas y deben ser los míticos *amaru*, que siempre van en pareja; el sexto anillo tiene un festón o guirnalda vegetal con racimos de vid; el séptimo anillo

presenta un relieve de flores cuadrifolias en zigzag; el octavo anillo presenta una línea en zigzag, central y grande, con flores entre los ángulos; finalmente, el noveno anillo contiene cuadrifolias o flores circulares de cuatro pétalos. El regatón de la vara es una punta de hierro en forma helicoidal.

La vara ya está definida de acuerdo con la forma heredada por el *varayoc* campesino, en cambio la decoración de los anillos y su iconografía, está más relacionada a la ideología de la nobleza inca o curacal, que en este caso nos recuerda en cierta manera a la iconografía de la alfombra de altar del Brooklyn Museum, porque destaca la pareja humana y su atributos de fecundación (Fig. 80). Es decir, esta vara no fue preparada para un *runa* común de un ayllu, sino para un descendiente inca o de curaca de la región del Cusco, que en el siglo XIX, como ya lo señalara O'phelan, devino en *varayoc*, pero que todavía lleva consigo la iconografía inca que fue muy común en los keros y en los tejidos. En la misma empuñadura de la vara se observa a la pareja flanqueando la cruz, como devotos y receptores del poder de la divinidad, por eso es que el hombre se encuentra a la izquierda de la cruz, por ser el sitio de honor según la concepción inca. Asimismo, se observa aquí el sincretismo religioso al combinarse la cruz y los elementos vegetales en forma de racimos de vid, los corazones, quizás en alusión al de Cristo que brindó su sangre para salvar a la humanidad, con las formas semejantes a la del choclo y a la serpiente propiciadora de vida en sentido vertical, en alusión a la forma de *Illapa* o dios del rayo, fuente del agua, y la forma del Sol en la tapa del puño. Es rara sí la presencia del can o perro mordiendo a la sierpe, que podríamos entender como una forma de sujetar al agua para el beneficio de la tierra. El sentido religioso católico se refuerza firmemente con la presencia del Cristo crucificado o Señor de los Temblores en la parte frontal de la vara, pero es curiosa la pedrería de colores y la presencia de un nativo y monedas pendientes de los brazos de la cruz, que más puede entenderse en sentido de ofrenda a la divinidad bajo rasgos costumbristas de la religión nativa. Volviendo a la pareja, por la incidencia iconográfica que se le da en esta vara: en el primer anillo, siempre en posición privilegiada, el hombre o “inca” está acompañado de un par de leones africanos como símbolos de fuerza y realeza, pero también como los pumas o jaguares, de los cuales se levantaba el doble arco iris sobre la pareja real inca; en el siguiente anillo, el personaje amazónico parece reforzar la significación guerrera del “inca” o “curaca”, en el sentido que recuerda acciones guerreras con los *antis* y también la procedencia de las varas de poder con madera de la chonta que crece en la región de los *antis*. De otra parte, está la escena de la mujer flanqueada por los *amaru* o serpientes de fuego de la atmósfera. Significan a la mujer

como receptora del agua, y también como receptora del agua divina, como parte de la fecundación. La pareja siempre contiene una significación sexuada, ella habita la *Pachamama* por eso está rodeada de exuberante vegetación de flores redondas que recuerdan al astro rey, y de cuadrifolias que recuerdan las cuatro direcciones del orbe, y también a la *chakana*. A ello se suma la línea quebrada, o la guirnalda de vid, como el movimiento de la serpiente terrestre dadora de vida. Es decir, la pareja, por la gracia del Dios cristiano y de las divinidades nativas como el Sol e *Illapa*, es el nexo con el *kay pacha*, está autorizada a usufructuarla y fructificarla y, por ende, a gobernarla.

III. 4. 2. 2. Una colección procedente de Arequipa

Afortunadamente, en nuestra búsqueda de varas populares y tradicionales del siglo XIX, es fundamental el estudio de tres varas de mando pertenecientes a un coleccionista privado de la ciudad de Arequipa gracias a la generosa contribución de la Dra. Martha Barriga, quién me ha facilitado las fotografías correspondientes con todos sus detalles (Fig. 101). Ello ha permitido aumentar el caudal de ejemplares en nuestro catálogo a la vez de constituirse en un punto de apoyo esencial para construir la cronología de las varas populares, pues una de ellas está fechada mediante una inscripción de modo que, por comparación formal con otras, será factible establecer someramente una evolución estilística e iconográfica. Por eso es importante el análisis formal de estas varas procedentes de Arequipa, cuyas fotografías permiten conocerlas de manera pormenorizada. Ahora bien, por lo que podemos observar en la imagen conjunta de estas tres varas, parecen corresponder a una misma terna de *varayoc* de alguna localidad sureña y de un mismo periodo, aunque muestran ciertas diferencias en el estilo de los diseños, especialmente de la central con respecto a las de los lados.

La agrupación de estas varas procedentes de Arequipa en la fotografía indica, en primer lugar, el orden de jerarquía de estas varas, es decir, al centro está la vara principal del alcalde mayor y a los lados de los alcaldes ordinarios o “segundas”. Vamos a respetar este orden para analizarlas. Por las evidencias físicas que muestran las varas se deduce que han sido muy trajinadas o usadas, incluso presentan rasgos de haber sido restauradas. Llama la atención que la madera empleada no sea la chonta, con lo cual se puede deducir que esta madera podría haber estado destinada a un estrato social de curacas o incas o bien por una cierta pérdida de usos y costumbres avanzado ya el siglo decimonónico. Hay

mucho desgaste en los enchapados de plata y eso es señal también de antigüedad, de modo que, según la fecha en una de ellas, son de mediados del siglo XIX.

La primera vara (Fig. 102), empezando desde la izquierda, en comparación a las otras dos varas provenientes de Arequipa, se observa que es la de menor tamaño, posee menos anillos de plata y por ende hay una disminución de motivos decorativos, con lo cual se ajusta al hecho de que perteneció al tercer alcalde de esta triada. Asimismo, se observa que su estructura formal está ya establecida en lo que podemos denominar la vara tradicional y popular o campesina. Su manufactura es de madera con plata repujada y hierro forjado. Muestra un pomo o cabezal cilíndrico en forma tronco-cónica invertida, presenta un diseño en relieve de una cruz rodeada por flores circulares pendientes de un tallo con hojas, sobre un fondo liso. El pomo se ajusta con ribetes anillados arriba y abajo; el de arriba es el borde de la tapa, que presenta el diseño de una flor circular de siete pétalos, debajo del pomo la madera es más ancha. Con las mismas características del repujado en el cuerpo de la vara, primeramente cuelga la horquilla en forma de media luna, decorada con un diseño simétrico de dos hojas, luego está el primer anillo de la vara que presenta flores circulares de siete pétalos como el de la tapa del pomo. Los anillos son siete y están ligeramente distanciados presentando las mismas características decorativas con motivos vegetales. El extremo inferior es una punta recta de hierro o *yauri*. La presencia de plantas florecientes es una característica general en el arte colonial, como parte del aspecto meramente decorativo, pero adquiere una mayor significación si las relacionamos al mundo iconográfico del Perú antiguo, tal como ya lo demostró Carrión Cachot. Hay una constante relación de las varas de mando de las divinidades supremas, caracterizadas por su gran potencia germinativa, al equipararlas con el árbol de la vida o la planta sagrada, como es el caso del maíz, la yuca o el huarango, las cuales se representan en plena madurez,²⁵² de ese modo el indígena utiliza las formas del arte occidental para referirse a su cosmovisión agrícola.

La segunda vara arequipeña (Figs. 103), correspondiente al alcalde mayor, con seguridad perteneciente a la parte de *hanansaya*, según lo dispuesto por el Virrey Toledo en tiempos del virreinato. La vara presenta la misma forma estructural y los mismos materiales que la anterior, y llama la atención que su madera no sea la chonta, por tratarse de un alcalde mayor, y más bien parece la de lloque. Describiéndola desde arriba hacia

²⁵² R. CARRION CACHOT, *La religión en el Perú (Norte y Centro de la Costa, periodo Post-clásico)*. Lima: Talleres Gráficos de "Tipografía Peruana" S.A. 1959, p. 56.

abajo, el pomo o cabezal es estrecho abajo y más ancho arriba con una cruz incisa sobre una base triangular ligeramente escalonada, símbolo de la tierra para la cultura Tiahuanaco e Inca, debajo de la cual hay un repujado de un motivo en forma de capullo u óvalo, de cuyos lados salen sendas hojas, semejantes a las de la palma.²⁵³ Más abajo, se observa vegetación similar que culmina con un anillo de refuerzo o ribete. En la parte superior del cabezal hay una secuencia de semicírculos con los bordes igualmente trabajados en pequeños semicírculos, a modo de una guirnalda. Debajo del cabezal va un anillo de refuerzo con líneas curvas en diagonal, dando idea de ser hojas. Más abajo, la orquilla semicircular pende decorada con un par de hojas de palma. El pomo presenta a los lados de la cruz las siguientes inscripciones incisas: “MELCHOR B. / T. C” y “CAPA”, la primera debe aludir al nombre del alcalde al que perteneció la vara y la segunda, ha de señalar el rango del más importante de los alcaldes, es decir, al alcalde mayor o principal con el honorífico título de *capac*, que antiguamente sólo era usado por el Inca. La tapa o cubierta del pomo, tiene el diseño de un círculo con ocho triángulos similares en el borde, como si fuera una flor, o mejor aún, el Sol. Entre triángulo y triángulo presenta líneas curvas, como si fueran emanaciones del calor o la vibración de los rayos solares. Es una muestra fehaciente de la pervivencia de contenidos religiosos de la cultura del Perú antiguo, sin que esto signifique que el alcalde campesino haya abjurado del cristianismo sino que, más bien, está fuertemente imbricado con sus antiguas creencias, solo que en este caso está profundamente arraigado a sus costumbres y nociones atávicas del ciclo agrícola.

El cuerpo de esta vara presenta la horquilla y cinco anillos decorados de plata repujada, y cuatro anillos de plata de refuerzo sin decorar. Los anillos anchos presentan diseños vegetales como las hojas curvas tipo palmas mencionadas, y otros diseños vegetales de raigambre colonial. Los otros anillos, más delgados, solo presentan unas pequeñas líneas diagonales en el borde. La vara culmina en una punta de hierro, como una gran aguja. Esta forma puntiaguda y larga en contraposición a las de plata en las varas medianas de la nobleza nativa virreinal, revela que el uso de la vara había cambiado, pues estos regatones de hierro sirven para clavarlas en el suelo como parte de los rituales de fecundación agraria, al margen de que sean usadas también como armas ofensivas.

²⁵³ Como se sabe la hoja de palma dentro de la iconografía cristiana significa triunfo y a su vez está relacionada a la entrada de Cristo a Jerusalén como inicio de su Pasión. Sin embargo, como ya se ha tratado en el primer capítulo de esta tesis, la hoja de palma puede referirse también a la chonta, considerado por los incas dentro de la categoría de árbol sacro y simbólico. Asimismo, el óvalo según la crónica de Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui viene a simbolizar también a Wiracocha (Ver nuestro Capítulo I, p. 26).

Si bien es cierto que, por un lado, hay un atrevimiento del *varayoq* que poseyó esta vara por colocar la inscripción del término CAPAC, por ser éste un adjetivo propio del inca, al margen de que se considerase un auténtico descendiente de alguna panaca inca; por otro, no se atrevió a usar la madera de chonta y solo insinuó su uso mediante la decoración vegetal de las hojas de palma. Si en verdad fue un descendiente de la nobleza nativa, la vara ya no presenta la misma riqueza decorativa. Es más está en cierto modo empobrecida en relación a lo observado en la vara de la nobleza inca o curacal colonial. Más bien su riqueza decorativa se aprecia mejor en la pureza de la plata empleada, mucha más abundante y brillante que las de las otras dos varas del conjunto arequipeño lo que, aunado a su mayor tamaño y al orden y pulcritud de su estilo, un tanto neoclásico con respecto a las otras dos, contribuyen a otorgarle una distinción especial en el estatus jerárquico al alcalde que la usó. En lo que sí se equipara, con respecto a sus pares coloniales, es en el hecho de que conserva un alto grado de conciencia de parte del propietario y del maestro platero en la significación de la cosmovisión andina del mundo, esto es, los tres estamentos de *hanan pacha*, *kay pacha* y *uku pacha* se funden en la representaciones de los enchapes de plata enlazados por el madero, y es más es clara la conjunción del Dios cristiano, simbolizado por la cruz latina, con Wiracocha, el dios andino, simbolizado por el óvalo y las hojas de palma propias del árbol de la chonta, y de manera más evidente, la fusión del Dios cristiano con el dios Sol o Inti Punchao. Dioses que se encargan de fecundar a la tierra a través de la vara, la cual es rayo de luz o agua.

La tercera vara procedente de Arequipa (Fig. 104) presenta una empuñadura o cabezal, seis anillos con decoración, una media luna como pendiente, ocho anillos de los cuales cinco son más anchos y decorados y tres solo son de refuerzo de la madera, y una punta helicoidal de hierro. El pomo o empuñadura, con las mismas características estructurales que las anteriores varas, presenta la decoración repujada de una cruz rodeada de tallos gruesos de vegetales que separan la superficie en secciones verticales, cada una de las cuales tiene flores como capullos, que estilísticamente recuerdan al gótico. La cruz reposa sobre un cuadrado con revoltones en las esquinas. La tapa o coronación presenta una flor circular con pétalos.

El cuerpo de la vara se inicia con un anillo que presenta un tallo similar al del cabezal, pero dispuesto horizontalmente. Seguidamente viene la horquilla en forma de media luna, o pendiente, de ribetes moldurados oblicuos y con nudos. Dentro hay la siguiente inscripción: “MARZO DE 1840 MA / NUEL CASA” que alude a su propietario o alcalde ordinario, quien probablemente representó a los ayllus de *hurinsaya*. El siguiente

anillo presenta una jarra de tipo occidental, rodeada por elementos vegetales, se trata de flores de seis pétalos con hojas. Viene un anillo más delgado, de refuerzo. Otro anillo fue decorado con, aparentemente, unas aves muy abstractas con rasgos vegetales de tendencia vertical. Los anillos delgados presentan una fina incisión de cadenetas y de triángulos en secuencia alternando con pequeños circulitos. El penúltimo anillo presenta una decoración muy difusa, al parecer de vegetales. Finalmente, la terminación de hierro de forma helicoidal.

La exuberante vegetación como decoración está en función de la idea de fecundación agrícola, aunada lógicamente a la idea de la planta sagrada o árbol de la vida, y a su vez con una relación intensa con el agua como el líquido vital para ello, por eso la presencia de las jarras como contenedores del agua. Es decir, la connotación fálica de la vara es evidente para fecundar a la Pachamama, la cual se completa con la punta de fierro helicoidal de la vara que, como ya se ha sostenido anteriormente, es la forma del rayo como una serpiente ondulante que penetra a la tierra. También la forma helicoidal se observa, en muchos casos, cuando se derrama el agua a través del pico de una vasija *paccha*. Lo que sin duda le falta a esta vara es la típica cadenilla que, formando rombos, debía envolverla para conectarse con el regatón de fierro y así, una vez más, connotar la idea de *paccha* o vasija ritual que genera la corriente de agua para la fecundación de la tierra.

La presencia de la inscripción en esta vara es muy importante, primero porque nos reconfirma que ella tiene un único propietario, y que no puede ser dada a otra persona aunque le suceda en el cargo, y segundo, la fecha de 1840, aunque el número cuatro no se muestra con la claridad debida. Con ello se confirma que para mediados del siglo XIX la forma de la vara popular, como ahora se conoce, ya estaba plenamente establecida. En adelante, solamente será la continuación de este modelo convertido en tradición con muy pocas variantes, y tendrá un uso difundido en la Sierra Sur y Central, y nula o en menor medida en las regiones norteñas del Perú. Por ese motivo, los aspectos que atañen a la significación serán ampliados inmediatamente después de analizar las varas correspondientes al siglo XX.

Recapitulando sobre estas varas de procedencia arequipeña, si bien hay una diferenciación estilística en la decoración, se mantiene una misma estructura, pero se respeta una jerarquía de rango en la autoridad. La vara central es de mayor tamaño y con mayor calidad y cantidad en la plata empleada, por lo que correspondería al alcalde mayor (estaría en la tradición *hanansaya* o *Collana*); la vara de la izquierda (tradición *hurinsaya*)

es de mayor tamaño que la de la derecha y con mayor riqueza decorativa, por lo tanto su poseedor fue un alcalde de mayor rango que el poseedor de la vara de la derecha. De otra parte, estas varas heredan la significación de las varas nativas coloniales aunque no su riqueza ornamental, es decir, denotan mayor pobreza económica, pero esto no desmerece la calidad de obras de arte de estas varas, que como ya lo anotó Francisco Stastny (1981), las carencias de índole material y técnica no menoscaban el valor artístico, estético y cultural que conllevan como expresión auténtica de un estrato social y cultural determinado. En estos casos, se tiene a las varas de índole señorial con mayor riqueza ornamental y, de otro, las varas de un estrato social campesino o rural que muestran una disminución decorativa, pero la misma intención da lugar a un objeto de arte.

III. 4. 2. 3. Las varas tradicionales y populares en la Fotografía

Antes de centrar el estudio de las varas *in situ* que se conservan en el Museo Nacional de la Cultura y en otras colecciones limeñas, se tratará sobre las varas fotografiadas que se encuentran en varias publicaciones, en vista de que éstas no pertenecen a colecciones particulares ni públicas y se desconocen hoy su paradero, y también considerando que uno de los valores de la fotografía es su capacidad fidedigna para captar la realidad objetiva, lo cual la convierte en un documento de gran confiabilidad y con el tiempo adopta su valor histórico. Son por estas razones que estas fotografías serán de gran utilidad a la presente investigación para así ampliar el conocimiento sobre la trayectoria de estas varas campesinas, sobre todo cuando se encuentran en el contexto de los estudios etnográficos sobre el hombre andino rural contemporáneo que alcanzó arraigo desde la primera mitad del siglo XX. En ellas se trata de ver cronológicamente el nexo estilístico en relación con las varas que se acaban de describir, y también para observar las variantes o tipología que ofrecen.

En primer término, se vuelve a la fotografía de Avelino Ochoa: *El gobernador*, hecha en Sicuani hacia 1928 (Fig. 86, 86a-d),²⁵⁴ donde se observa a tres *varayoc*; el primero con un crucifijo que cuelga del cuello, el segundo con el chicote en una mano, pues la vara puede ser tiesa o blanda, y el tercero de manera similar al primero. Por el estilo de las varas, con sus enchapes de plata repujada, se le puede atribuir una datación correspondiente a la primera mitad del siglo XIX, más aún si se las considera como

²⁵⁴ Natalia MAJLUF et al, *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú 1842-1942*. Lima: Fundación Telefónica – Museo de Arte de Lima, 2001, p. 27.

contemporáneas de la segunda vara-cetro perteneciente al Museo Nacional de Cultura, que nos sirve de eslabón entre la colonia y la república (Fig. 82). Esto, especialmente, por los rasgos del crucifijo que portan los *varayoc*, con sus cantoneras de tipo medieval en forma de flor de lis y dos crucecitas que cuelgan simétricamente del eje horizontal, semejantes con la forma del Cristo crucificado del cabezal de la vara-cetro eslabón. Bien, la primera vara de la fotografía del gobernador presenta un cabezal o pomo, donde se observa claramente su forma prismática. Tiene la imagen en relieve de una cruz sobre un pedestal con gradas, flanqueada por dos jarrones tipo *urpu* y con flores; en la tapa se observa un relieve y líneas diagonales, posiblemente un motivo floral radiante. La presencia del *urpu*, o cántaro de origen inca para el *aqha* o chicha, no es tan común, pero revela la idea de que el pomo es un contenedor de agua y que, por analogía, convierte al resto de la vara en un canal comunicador con la tierra o el suelo. La horquilla o pendiente es ancha y no cuelga nada de ella, porque seguramente el alcalde la suple porque lleva ya como un collar el crucifijo de plata. De los anillos o aros de la vara solamente se distingue que, en el segundo, presenta bordes con puntos y, en medio, un diseño en zigzag intercalando cuadrifolias. Los otros anillos parecen repetir el mismo diseño. Se reafirma por este análisis la idea de que la vara es también la representación simbólica de la *paccha* por tener el cántaro *urpu* en el pomo, y por el diseño de los zigzag en los anillos de plata, que alude a la serpiente como canal de agua.

El *varayoc* del extremo derecho de la fotografía tiene el mismo crucifijo, aunque está tapado casi totalmente por la vara, que es más grande y ancha que la anterior, con lo cual se demuestra que el *varayoc* es más importante que el primero y que aquel que porta el chicote es el principal. La vara en cuestión tiene también el cabezal prismático y el cuerpo se compone de siete anillos con bordes festoneados, cuya decoración parece ser similar a la vara anterior. Es importante destacar que de la horquilla parte una cadenilla que se bifurca entrecruzada y de manera regular envolviéndola, y conectando sin duda con la punta de fierro helicoidal. Esta cadenilla entrecruzada, por su forma de zigzag que alude a la serpiente, y por sus encuentros equidistantes, que simbolizan el *tincuy*, o el encuentro de lo masculino con lo femenino, una vez más recuerda con mayor precisión los canales de la *paccha* como transportadores de la chicha o del agua fecundante de la Pachamama, con lo cual la idea de que la vara es una *paccha* simbólica, no es arbitraria sino coherente con su contexto socio cultural pasado y presente.

En la fotografía de los *Tres Varayoc de Pisac* (Fig. 88),²⁵⁵ la posición en que se presentan está en relación a la jerarquía, es decir, el alcalde mayor al medio. El primero de la izquierda lleva una vara más sencilla, con decoración repujada. Tiene el cabezal decorado con líneas horizontales y en la tapa hay un relieve en forma de flor. Los anillos del cuerpo van muy distanciados y el pendiente semicircular con una cinta. En la segunda vara o del centro, se observa un cabezal adornado con relieves vegetales, la horquilla o pendiente se une a la madera con una forma circular semejante al sol, y cuelga una cinta; los anillos del cuerpo se ven adornados con vegetales y termina con la típica punta de fierro. La tercera vara tiene un cabezal original, es una forma cilíndrico-globular con hendiduras verticales, destaca por llevar adelante cintas, la cadenitas envolventes y la punta de fierro helicoidal. Por lo que se observa, coincide con la forma de la vara de la derecha en la fotografía anterior; asimismo, por otras semejanzas con las varas de Sicuani, se puede datar su confección hacia la segunda mitad siglo XIX.

Una vara que tiene el estilo del repujado muy fileteado, semejante al de la tercera vara arequipeña, fechada en 1840, es la que se muestra en una fotografía del libro de Barrionuevo (Fig. 105),²⁵⁶ lamentablemente solamente se tiene a la vista el pomo y las manos del *Varayoc* que la sostiene. Se observa que el cabezal presenta base y cuerpo poligonal, con una cruz en relieve que se alza sobre una base semicircular, encima hay una guirnalda semejante a nubes, por el relieve de rayas que presenta. Se observa también diseños vegetales y, debajo de las manos del *varayoc*, la horquilla con una cinta y diseños florales repujados.

Otra fotografía presenta a un *Varayoc*, posiblemente de Pisaq, con sólo parte de la vara (Fig. 106).²⁵⁷ Se observa semejanza con este estilo colonial, aunque podría datar de fines del XIX o inicios del XX. En efecto, el pomo lleva relieves pronunciados de tallos, hojas y flores sobre lechos cóncavos y ovalados, como arcos, y la tapa es circular. Debajo del pomo, el primer anillo presenta igualmente decoración de flores circulares de seis pétalos a modo de guirnalda. Lo mismo en la horquilla o pendiente de media luna del cual cuelgan dos campanillas y una cadenita. En los anillos que están debajo se ven flores y aves. Las flores y las aves aluden a la naturaleza o madre tierra, es el espacio que habita el hombre, quien para subsistir requiere de la agricultura o de los frutos de la Pachamama, y

²⁵⁵ E. KUSCH, *Peru in Pictures with photographs and text*. Lima-Buenos Aires, 1970, p. 64.

²⁵⁶ BARRIONUEVO, *El varayoc equilibrador entre dos mundos*. Lima, 1971, p. 9.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 10-16-17.

las aves son también propiciadoras de la multiplicación de las plantas, pues contribuyen a la polinización.

En otra de las fotografías de Barrionuevo hay un *varayoc* dirigiendo la trilla en una localidad de Paucartambo, Cusco (Fig. 107).²⁵⁸ La vara también presenta una decoración en relieve, el cabezal cilíndrico con decoración vegetal con su tapa muy convexa, a manera de un hongo. Hay dos tipos de decoraciones en los anillos del cuerpo de esta vara: uno más profuso con hojas, y otro más abajo, con flores de cuatro pétalos. Por el estilo del repujado también la podemos situar cronológicamente a partir de mediados del siglo XIX, pues muestra semejanzas con las varas de la colección arequipeña.

En una fotografía: *Varayoc asisten a la misa en la feria dominguera de P'isaq*, Cusco (Fig. 89).²⁵⁹ Son seis alcaldes con sus varas, aunque no se distinguen de modo completo ni muy preciso. En este orden: en la primera desde la izquierda, se aprecia muy claramente un cabezal muy cónico con la cruz sobre un pedestal curvo en relieve, y parte de la vegetación sobre un fondo más oscuro. De la horquilla cuelga una cinta bicolor en alusión a la bandera peruana. Se mantiene aquí el doble poder: religioso y político. El único anillo que se observa parece tener decoración vegetal. Las dos siguientes varas, una con dos anillos con flores y la doble cadena que la envuelve de manera cruzada, y la otra con el cabezal con una cruz en relieve con cuatro puntas que salen del crucero, presentan los anillos con abundantes formas vegetales. De las otras se observa muy poco, una con el cabezal con guirnaldas semicirculares y los anillos simples, la siguiente con la cadenita envolvente cruzada. De la última apenas se ven dos anillos. Estilísticamente las hay cargadas de decoración con reminiscencias barrocas de la colonia y otras con diseños escuetos ligados a la tendencia neoclásica, propia de mediados del siglo XIX.

Dentro de una línea estilística más “neoclásica”, y siempre de fuente fotográfica, destaca la vara sujeta por un alcalde (Fig. 108).²⁶⁰ Presenta un cabezal con poca decoración, apenas una doble hilera sólidamente incisa, con la representación de una cruz sobre pedestal escalonado y, tanto en la parte superior como inferior, hay unas guirnaldas de medios círculos. La tapa es abultada y en relieve, parece ser una sola pieza con todo el cabezal. En la parte inferior hay unos anillos y un pendiente delgado con una cinta. Por las

²⁵⁸ BARRIONUEVO, *El varayoc equilibrador entre dos mundos* p. 10-15.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁶⁰ *Ibid.*, pp. 3 y 25.

magulladuras del enchape se entiende su antigüedad propia de mediados del siglo XIX, por lo menos, aunque el estilo está más cercano a los cánones del neoclásico.

De manera muy semejante, dentro de este tipo de decoración lineal, está la vara de un alcalde que encabeza las peregrinaciones a *Qoyllur Rit'i*, la Estrella de Nieve (Fig. 109).²⁶¹ Como se observa, el alcalde sujeta una vara muy bien diseñada: un cabezal más delgado que la vara del cuerpo, de forma prismática con una cruz y decoración lineal incisa; hay cuatro anillos con los bordes inferiores festoneados y con decoración incisa poco clara, otros tres delgados, de refuerzo nada más, y una punta de fierro. Presenta la horquilla semicircular muy fina, de la cual sale una cadenilla que se divide en dos que se entrecruzan, envolviendo el cuerpo de la vara.

Una vara del mismo tipo de alcalde (ordinario o segunda) se observa en la ya citada fotografía de Martín Chambi: *Alcalde campesino y familia* (Fig. 90).²⁶² El alcalde sostiene con las dos manos su vara, la cual muestra siete anillos, y el pendiente con la cadenita que la envuelve con dos campanillas, y termina en punta de fierro helicoidal. La decoración es repujada y aparentemente vegetal.

Varas con rasgos repujados y decimonónicos siguen usando todavía los alcaldes campesinos cuando participan de reuniones sociales o políticas, como es el caso de la recepción a una candidata presidencial en la región del Cusco (Fig. 110),²⁶³ Se observa en el cabezal el relieve de una cruz pequeña y abundante follaje, y el primer anillo sale conectado al cabezal junto con el pendiente del cual cuelga la cinta. Igualmente se ve los diseños vegetales.

III. 4. 2. 4. La colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana

Bajo estas consideraciones formales acerca de las varas campesinas, ahora trataré de describir y contextualizar con lo ya mencionado las varas que forman parte de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, que datan de la primera mitad de siglo XX, a excepción de la vara-cetro (2.1012.1) citada en el capítulo anterior que nos sirve de eslabón con la vara de mando de la nobleza inca y curacal de la época virreinal.

²⁶¹ BARRIONUEVO, *El varayoc equilibrador entre dos mundos*, pp. 22-23.

²⁶² Banco de la República: *Martín Chambi Fotografías del Perú, 1920-1950*. Biblioteca Luis Arango, Bogotá, 1988.

²⁶³ Ver diario *El Comercio*, 19 de febrero de 2006, p. a42.

Vale añadir que la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, aunque pequeña, responde a la necesidad de integrar a los objetos culturales, históricos, etnográficos y artísticos con la intención de mostrar el hilo conductor de la creatividad peruana como producto de su herencia mestiza. Las referidas varas son procedentes del Cusco, aunque lamentablemente faltan informaciones más detalladas de su procedencia. La vara-cetro y otras tres, son parte de las adquisiciones o donaciones recibidas en la época en que Luis E. Valcárcel, como buen intelectual representativo del Cusco fomentó en el Museo (1946-1963), y una vara que fue parte de una donación del Banco Central de Reserva en el año de 1985. Por la similitud del estilo entre algunas, se presume que por lo menos tres, formaron parte de un conjunto contemporáneo de un terceto de *varayoc*.

Una de las varas de mando más importantes por su tamaño, por el delicado diseño inciso, el tenue repujado de sus líneas en la plata y por el aditamento *sui generis* de una figurilla de mujer campesina cargando a su bebé, es la codificada con el número: 48 / 153 (Fig. 111), la cual tiene de alto 135 cms y de diámetro: 06 cms. La vara es de la forma estructural ya establecida a mediados del siglo XIX, es decir, es vertical y se divide en tres partes principales: el pomo, el cuerpo de la vara y el regatón. Por el formato grande corresponde al tipo de varas que usan los alcaldes mayores o principales. Está confeccionada con madera, probablemente lloque, que ha sido tallada o torneada y pulida, decorada con anillos de plata laminada, mayormente incisa, levemente repujada, moldeada y tachonada. El hierro del *yauri* es forjado y cubre la punta o regatón. Probablemente data de la primera mitad del siglo XX. Su estado de conservación es bueno, y solo parece haber perdido parte de la cadenita que sale de la horquilla o pendiente.

El pomo o cabezal de esta vara es de forma acampanada, como un vaso kero, y presenta decoración incisa dispuesta en dos franjas. En la superior, y más grande, destaca una flor con cuatro hojas en forma de cruz y, es obvio, que representa a la cruz cristiana. A los lados se distribuyen roleos semejantes a hojas de laurel o helechos y, arriba, va una secuencia horizontal de semicírculos con puntos en los bordes; la franja inferior igualmente presenta un roleo vegetal. La cubierta del pomo, como si fuera la tapa, es circular y tiene inciso un diseño de estrella, formado por un círculo con doce triángulos en los bordes, los cuales intercalan flores pequeñas de cuatro pétalos, o cuadrifolias; a su vez está rodeado por un ribete con circulillos coronados por rayitas a modo de ceja. Al interior del círculo un rostro humano con arrugas en la frente, y el borde del círculo igualmente tachonado de puntos y rayas curvas que se desplazan oblicuamente en el interior de los triángulos, dando la idea de ser el movimiento de los rayos de luz que emanan. Sin duda, que se trata de la

representación del Sol con los rasgos de un hombre adulto, con lo que se está representando al *Inti* maduro o *Inti Punchao*, que corresponde al solsticio de diciembre y que dura hasta junio. Como se observa, el pomo es el lugar donde se asientan las máximas divinidades, es decir, se combinan los símbolos de la cristiandad con los de la religiosidad ancestral andina o inca, pero en la que prevalecen los contenidos de la última.

Un ribete independiente como un anillo divide el cabezal del cuerpo de la vara. Se observa el color marrón oscuro de la madera, que aunque no es la chonta trata de imitarla, y los anillos anchos que la decoran y ajustan. En el cuerpo de la vara, del primer anillo decorado con incisión de motivos de flores circulares lobuladas y hojas, se desprenden dos ganchillos que componen la tradicional horquilla de la cual penden dos cadenillas que se juntan con una figurilla singular en bulto de una campesina que carga a su hijo en una manta que lleva en la espalda. Este motivo es inusual y constituye un rasgo excepcional en esta vara. La campesina viste una pollera, sostiene una olla o bolso. Curiosamente su faz es oscura y tiene el cabello encrespado, y con rasgos semejante también el bebé, como si fueran de raza negra. De uno de los extremos se extiende otra cadenilla hacia abajo, como es usual en otras varas, a la que parece faltarle una cruz.

El cuerpo de la vara se halla dividido, decorado y reforzado por doce anillos de plata, al parecer combinados con altas dosis de cobre, seis anchos con decoración y seis delgados simples como refuerzo, además de la cadenilla que se desprende de la parte superior. Los anillos grandes de plata tienen los bordes festoneados acompañados de miniaturas de segmentos con volutas en los extremos, hojitas y pequeños círculos, van claveteados horizontalmente y contienen motivos de mayor tamaño de flores circulares con bordes lobulados con dos hojas equidistantes. El cuerpo culmina con el característico regatón de hierro o también denominado *yauri*. Como ya se argumentó en las varas anteriores, estos anillos con motivos de flores y hojas simbolizan a la naturaleza o *Pachamama* en un estado en que recibe la fecundación de la máxima divinidad, que en este caso para el hombre andino actual esta fusionado entre sus creencias ancestrales y el cristianismo, de ahí también la presencia de esas forma de volutas que en el arte prehispánico representan a las serpientes bicéfalas, ligadas a la deidad del rayo, y los circulitos ligados a la caída del agua o la nieve, tal como se evidencia profusamente en las representaciones de los keros. Justamente, el hierro del regatón puntiagudo cumple esa función procreadora al simbolizar la penetración en el suelo fértil transfiriendo el líquido fecundante de la divinidad suprema, mayormente ejemplarizada por el Sol.

Ahora, volviendo al motivo de la campesina con su bebé en la espalda, parece ser que forma parte de una adopción iconográfica que se desarrolla desde fines del siglo XVIII y que se consolida en el siglo XX, con toda seguridad representa a la Pachamama o Madre Tierra, pues es costumbre en el sur andino, e incluso en el lado de Bolivia, representarla de esa manera, es decir:

‘como una mujer de pollera’ (...) La mujer aymara como madre es insustituible para su *wawa*, porque ella lo alimenta con su propia leche en todo lugar y circunstancia. De ahí es que Pachamama tiene su valor al ser considerada como madre, siendo ella la protectora y donadora de alimento.²⁶⁴

Lo mismo afirma Estermann: “La naturaleza (pachamama) es un organismo vivo, y el ser humano es, en cierta medida, su criatura que hay que amamantar.”²⁶⁵ De hecho la presencia de la olla, por sí misma, simboliza a la Pachamama. Sin duda, es una representación pragmática y muy pedagógica para entender el valor de la madre tierra. Ahora, viene siendo un enigma el hecho de que se representen a personas de raza negra como la Pachamama y su hijo, tal vez con alguna relación a la Virgen María y al Niño Jesús, como fue frecuente en el arte colonial tardío. La única razón para ello, que podemos argumentar, es que dentro de las consideraciones agrícolas relacionadas a la mejor producción la tierra más oscura es la mejor, pues contiene mejores sustancias minerales para propiciar el desarrollo de los vegetales.

En comparación con las varas ya estudiadas, en especial, con las varas de los alcaldes mayores, es evidente que en estas últimas hay menor riqueza en cuanto a la decoración de plata. De por sí el empleo de la plata mezclada con buen porcentaje de cobre es una muestra de ello, o bien el empleo abundante de la técnica de incisión mucho más económica que el repujado, para el cual se necesita mayor cantidad de planchas de metal para propiciar el relieve, y, además, el tiempo empleado en el trabajo es menor. La ausencia de la chonta y de pedrería de color también se aúna en estas consideraciones. Sin embargo, al igual que en las anteriores varas, hay un contenido ancestral persistente en cuanto a la significación de la cosmovisión andina.

Otra vara importante de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana es la codificada con el número: 48/154 (Fig. 112). Es de menor altura que la anterior pero más alta que el promedio de las varas de alcaldes secundarios, pues mide 125. 5 cms. Podría

²⁶⁴ Martín MAMANI YUJRA, “Pachamama e identidad aymara en el proceso de inculturación.” *Yachay*. Año 23, No. 43, 2006, p. 54.

²⁶⁵ ESTERMANN, Josef, *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1998, pp. 176-177.

haber sido de un *varayoc* ordinario de cierto nivel económico, aunque no tiene la cadenita metálica con el crucifijo. Presenta 16 anillos de plata de buena calidad, cinco están decorados con flores incisas, y doce son simples (por pares). La madera es más pesada que la de la vara anterior y culmina en una punta de fierro.

El pomo está inciso y presenta decoración dispuesta en dos franjas horizontales, al igual que la vara anterior, por lo que parecen ser parte de un mismo conjunto de *varayoc*; es decir, presenta arriba las mismas hojas que forman una cruz flanqueada por ramos de hojas tipo laurel, y con un roleo o guirnalda encima; asimismo, una segunda franja dividida en dos filetes con cresta de semicírculos, a modo de pétalos, y al interior elementos florales o vegetales, con algunas formas que parecen conchas. La tapa del pomo presenta al interior una representación de la deidad solar, en efecto, muy semejante al de la vara anterior, presenta un círculo rodeado de ocho rayos en forma de triángulos isósceles con una rayita al interior de la cual emanan otras más pequeñas a los lados como si fueran hojas, dentro del círculo un rostro humano de un hombre adulto, es decir, está representando al *Inti* maduro o *Inti Punchao*, pero con menos arrugas que el de la vara anterior. Hay que entender ¿qué el rostro del Sol con mayor edad es de mayor jerarquía que el del rostro de menor edad? Es decir, ¿el varayoc de esta vara fue menos importante que el poseedor de la vara anterior? La lógica en el respeto profundo de la jerarquía social o de los estamentos de la autoridad, según los usos y costumbre de la sociedad andina prehispánica y colonial, parecen afirmar esta moción. Al igual que en el pomo de la vara anterior, llama la atención también el hecho de la presencia cristiana muy pobre mediante solo la representación de una cruz conformada por una flor y dos hojas, aunque tenga el marco superior de guiraldas (que bien podrían representar o simbolizar a las nubes que almacenan el agua) que le dan un toque ceremonial y decoroso, y se vea bastante velado y disminuido en su forma con respecto a la figura del Sol que muestra sus características simbólicas más notables.

En el cuerpo hay dos tipos de anillos de plata, uno que es liso, sin diseños y más angosto, y otro que es más ancho y con decoración incisa de flores circulares, botones y cabezas de los clavos en los bordes que los sujetan. Esta vara presenta una horquilla laminada circular con dos brazos, pero carece de la típica cadenita con el crucifijo. Por el estilo inciso, muy fino, es semejante a la vara anterior, es posible que formen parte de un solo conjunto y de un mismo periodo, en la primera mitad del siglo XX. La economía de motivos decorativos es muestra de que la vara le correspondió a un alcalde ordinario o segunda, y por lo demás se ajusta a significación planteada en la vara anterior, con la

salvedad de que se introducen aquí las conchas para expresar la femineidad de la tierra o simplemente en alusión a la capacidad de conducir el líquido fecundante.

La presencia de hojas semejantes a las del laurel está en relación a la herencia iconográfica colonial, al igual que las guirnaldas, pero por semejarse a las hojas de la chonta podría representarla veladamente. Las conchas, aunque muy veladas formalmente, como ya se anotó con anterioridad, recuerdan a los genitales femeninos, a veces van ocultas en las rocallas del estilo rococó francés, lo que favoreció su inclusión en las varas y por tanto su función iconográfica es representar a la Pachamama en la conjunción sexual con la vara en sí como instrumento de la deidad masculina suprema.

En suma, por el estilo de línea tenue en la incisión, por los motivos de flores representados, por la cruces de flor y hojas en ambas y, sobre todo, por la representación del Sol con el rostro humano es que se puede sostener que ambas varas pertenecieron a la mano de un mismo artista orfebre y de un mismo conjunto de *varayoc*.

Las siguientes varas de la colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana también parecen pertenecer a alcaldes secundarios u ordinarios. Una de ellas codificada con el número: 1.85.203 (Fig. 113), apenas mide de alto 90.2 cms, señal de su menor importancia dentro de la tipología cusqueña. Es una vara que procede de la provincia de Canchis, Cusco. De un lado, la plata empleada en los enchapados parece estar combinada con un alto porcentaje de cobre, ya que presenta un ligero color dorado, es más es posible que sea solamente de hojalata dorada, pues perteneció al mundo rural empobrecido de las últimas cuatro décadas del siglo XX; de otro, la madera de la vara es bastante oscura, acercándose a la tonalidad de la chonta, bastante gruesa en proporción a su tamaño, y por lo demás la estructura general de la vara es la misma que de las varas anteriores.

La denominada empuñadura o pomo de esta vara presenta frontalmente una cruz incisa rellena con pequeñísimos círculos siguiendo el patrón de la misma, y de sus cuatro ángulos salen hojas a modo de rayos. En la base de dicha cruz va una cuadrifolia que a su vez encierra una cruz romboidal. A los lados, se distribuyen frondosas orlas con volutas, flores circulares y más cuadrifolias, éstas últimas contribuyen a connotar la cruz cristiana y también a la *chakana* inca o, simplemente, a las cuatro direcciones fundamentales del universo. La tapa del pomo es una gran flor circular de ocho pétalos, con un núcleo formando por pequeños semicírculos que dan un efecto igualmente circular semejante a una estrella brillante, por ende, es la representación del Sol y se sobrepone a otras, de modo que parece muy radiante. Cabe agregar que el detalle de los circulitos dentro de la cruz cristiana puede simbolizar al agua como copos de nieve, según se ha observado ya en

los keros, pero también podría esconder al otorongo o jaguar, antigua divinidad ancestral, que luce esta decoración en su piel. En suma, parece que hay una conjunción de las divinidades superiores mediante la cruz latina, la de malta o *chakana* y la presencia solar, en la que prevalece la simbolización de los dioses ancestrales.

Debajo de la empuñadora pende la horquilla o laminilla en forma de media luna, de la cual cuelgan a los lados unos ganchitos que sujetan unas cadenitas con una campanilla en cada extremo. Estas cadenitas se unen más abajo en una argollita que sostiene un apéndice de la cadenita que culmina sosteniendo una crucecita. Las campanillas eran lo que llevaban los antiguos regidores para llamar la atención y para ahuyentar a las aves de las sementeras, pero básicamente para lo primero, en todo caso podía remplazar, en cierto modo, el uso de los pututos. Si bien es cierto que dichas cadenillas no envuelven a la vara formando los rombos característicos, se entiende, tal como se ha manifestado en páginas anteriores, que la intención con ellas fue formar los típicos rombos en el cuerpo de la vara, con lo cual se asemejan a los conductos del agua de las *pacchas* y simbolizan su poder fecundante sobre la tierra.

Justamente, el cuerpo de la vara presenta cinco anillos de plata en relieve, por efectos de la técnica de repujado ligero, muestran motivos florales y de follajería que vienen a simbolizar la naturaleza fecundada. El empleo del repujado le otorga a la vara un efecto volumétrico, frondoso y de plenitud de vida. Y, a diferencia de las otras varas del Museo de la Cultura, ostenta una punta de hierro o regatón de unos 13.2 cm en forma de broca o berbiquí, señal también de pertenencia a los alcaldes segundos o representantes de *hurinsaya* que, según los ejemplares anteriores, suele acompañarse de las cadenillas bifurcadas que la envuelve formando rombos. En este caso, estamos ante un tipo de vara que corresponde al segundo alcalde ordinario, aquel que se sitúa a la izquierda del varayoc mayor, y quien frecuentemente tiene la obligación de repartir las aguas a los campesinos, de ahí que su vara acentúe la simbolización de la *paccha* y del dinámica del movimiento del agua a través de su regatón helicoidal o también la forma serpentiforme zigzagueante y el golpe profundo del rayo en la tierra.

Finalmente, la vara codificada con el numero: 48-155 (Fig. 114) es también procedente de la región del Cusco, es un poco más alta que la anterior, mide 109.8 cms y solamente tiene cinco anillos (falta uno) y su punta de fierro es vertical. El pomo es de forma cilíndrica que se ensancha en la parte superior con una terminación semiesférica, en la cual hay incisa una cruz de Malta, en el sentido cristiano, es decir, tiene iguales los extremos de los dos ejes vertical y horizontal, pero también es una clara presentación de la

chakana inspirada en la Cruz del Sur (*Urqu Rara*), el puente relacional entre las partes del cosmos, entre arriba y abajo, entre izquierda y derecha.²⁶⁶ Frontalmente, el pomo de plata se divide en tres tramos: uno inferior cilíndrico con un relieve inferior separado por un filete y decorado por un friso de filamentos que contienen rombos concatenados, con un par de círculos concéntricos al interior y al exterior; otro tramo intermedio, llano, sin decoración; y el último tramo, en la parte superior, se ensancha como si fuese un vaso kero y presenta decoración consistente en un repujado de filamentos verticales a modo de rayos que semejan la hoja de palma, la cual podemos interpretar como el árbol sagrado de la chonta. Se observa, entonces, que hay una predominancia absoluta en la representación simbólica de la deidad suprema ancestral en contraposición del Dios cristiano.

Los anillos del cuerpo de la vara, que son pequeños, presentan también esta secuencia de rombos de manera incisa como si fueran frisos. Las decoraciones geométricas de losanges o zigzag son una clara alusión a la serpiente dadora de vida o de la topografía andina con la característica de sus cordilleras de gran altura. Por la sencillez de la vara ha de haber pertenecido a un alcalde ordinario, de aquellos que se sitúan a la derecha del alcalde principal. Estilísticamente, esta vara muestra una estructura formal y decorativa muy sencilla por su claridad en la distribución de los espacios, de modo que podemos decir que es una continuidad del estilo incaico por la precisión y sencillez de sus trazos o por la economía de sus motivos decorativos mayormente geométricos o esquemáticos. La misma forma del pomo, recuerda la esbeltez de los vasos kero y la frugalidad esquemática en la ornamentación inca.

Llama la atención en la superficie esférica del pomo en esta vara, la forma de la cruz de Malta o *chakana*, albergando una hoja o pétalo en cada ángulo. Esta cruz es prácticamente idéntica a las cruces o *chakanas* que están representadas en la superficie del ya mencionado *urpu* hallado en las excavaciones de Macchupicchu por Bingham (Fig. 83). A pesar que se sostiene que estos conocimientos de la religiosidad andina se han perdido en gran parte, se observa que están transmutados con el cristianismo y que habrían sido solamente conocidos por una elite de la cultura andina, de modo que parece ser que hay una clara conciencia de parte del artífice de la vara, y el alcalde que la encargó, con respecto a la simbología de esta cruz como *chakana* por el hecho de estar casi escondida en

²⁶⁶ Ver Josef ESTERMANN, *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1998, p. 166-168; Rita FINK, "La cosmología en el dibujo del altar del Quri Kancha según don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua." *Revista Histórica*. Vol. XXV, No. 1. Lima, 2001, p. 32; Javier LAJO, "Filosofía indígena inka: la tawachakana." En: http://www.quechuanetwork.org/yachaywasi/Filosofia_Indigena_Inka.pdf (Citado el 24 de agosto de 2008).

la tapa del pomo de la vara, además justamente así ocupa la parte céntrica de la vara en conformidad a su simbolismo.

Recapitulando, acerca de estas varas del Museo de la Cultura Peruana, se observa que todas ellas están circunscritas en la misma idea de la cosmovisión andina sincrética, aunque sus formas y ornamentos no son idénticas entre unas y otras sino semejantes y dependen también de la jerarquía social o de la autoridad de los usuarios. Motivos más o menos, estas varas con aditamentos naturalistas o con motivos geométricos o esquemáticos, todas se acercan a la misma simbolización del poder de la divinidades superiores y de su sincretismo religioso y son transmitidos a los *varayoc* según las funciones que cumplen, especialmente en la vara que cumple con la función de *paccha* y el *varayoc* que tiene la obligación de supervisar el reparto equitativo del agua entre las tierras de los campesinos.

III. 4. 2. 5. Varas cusqueñas contemporáneas

El modelo de la vara cusqueña parece haber alcanzado gran difusión en el sur peruano pues se le encuentra en Puno, Arequipa, Apurímac, Huancavelica y Ayacucho. Sin duda, que en otros lugares es probable que se encuentren, aunque cuanto más alejado del radio del Cusco parece haber también una decadencia en la confección de las varas, o en su defecto, carecen de riqueza ornamental; asimismo, se ha perdido mucho de su simbología intrínseca de poder político y religioso. Eso parece evidenciarse en lo que se refleja en los estudios de campo del proyecto *Kapak Ñan* en ciertos lugares de Ayacucho como Vilcashuaman y Tayacaja, donde las varas son sumamente sencillas y con pocos anillos. Solo hay la noción del rango en función de la mayor cantidad de anillos que posea la vara.

Las varas que actualmente se fabrican respetan mayormente el modelo decimonónico con reminiscencias barrocas en la decoración. Uno de los artesanos plateros que trabaja estas varas es Gregorio Cachi en el Cusco. La vara que sostiene en una fotografía publicada en la revista *Perú El Dorado* (Fig. 99),²⁶⁷ es una vara que corresponde al rango del alcalde *segunda* por tener la punta helicoidal y la cadenilla con el crucifijo que la envuelve en forma de rombo. La vara se complementa con la típica cruz en el pomo, rodeada de follajería, roleo y los anillos anchos con rocallas y vegetales. Otra vara moderna confeccionada en el pueblo de San Pablo, Cusco, aunque solo se muestra el pomo

²⁶⁷ María ELENA CORNEJO, “Manos que hablan: 10 artistas populares de excepción”. En: *Perú El Dorado*, No. 9, 1999. Lima, p. 67.

y parte del cuerpo con la horquilla, es la que se observa en una fotografía del libro editado por el grupo Allpa y en otra fotografía del manual de Roberto Villegas.²⁶⁸ En el pomo de la vara se observa un motivo nuevo: junto a la tradicional cruz va la figura repujada de un campesino *varayoc* sosteniendo su vara con la cruz por delante y los motivos vegetales (Figs. 115, 115a); en lo demás presenta la argolla de la cual pende un crucifijo, un par de cucharitas con piedras de colores y las cadenillas que envuelven entrecruzadamente la vara, mostrando en una de las uniones un pequeño medallón con la figura de un santo franciscano; los anillos son sencillos con meros motivos vegetales. La irrupción de la figura del *varayoc* en el pomo, y el medallón con el santo en el cuerpo, no es usual y revela más bien una búsqueda artística identitaria dirigida al mercado artesanal, más que al uso tradicional por los alcaldes campesinos. Las últimas versiones de varas implican ciertas añadiduras en los motivos.

III. 4. 2. 6. Un modelo peculiar de vara de mando en Yungay, Ancash

Sin duda debe haber otros modelos de varas más rurales o apartadas del molde cusqueño como los de Sarhua, Ayacucho. Esa parece ser la característica de ciertas varas del Callejón de Huaylas en Ancash. Me refiero al caso de las ya mencionadas de Hualcán (Fig. 92), en las que solo el bordón que tiene el *varayoc* mayor presenta algunos anillos de plata y remata con una esfera coronada por una pequeña cruz, como símbolo del poder religioso católico ligado al político, pues las otras varas de madera parecieran no presentar mayor decoración (Fig. 93).

Sin embargo, se ha podido hallar en una colección privada una de esas varas de madera perteneciente a la misma región en la que se presenta una decoración dibujada y pintada. En efecto la vara (Fig. 116) pertenece a la colección de la Sra. Corina Alva Villón²⁶⁹, natural de Yungay, Ancash. Específicamente, procede de la localidad o distrito de Punyán, situado en las faldas de la Cordillera Blanca. Está hecha de madera de *quinual*, que crece en la altura, está pulida, barnizada, dibujada y pintada a base de tinta negra y tonos de rojo y verde. Mide 89 cms de alto por 2 cms de diámetro, con lo que concuerda

²⁶⁸ VVAA., *Artesanía Peruana. Orígenes y evolución*. Lima: Allpa, 1992, p. 199, Fig. 235; Roberto VILLEGAS ROBLES, *Artesanías Peruanas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Garcilaso de la Vega, 2001, p. 137.

²⁶⁹ La señora Corina Alva Villón desde hace mucho tiempo viene investigando, defendiendo y difundiendo el patrimonio cultural artístico e histórico del departamento de Ancash, en especial del Callejón de Huaylas y su natal Yungay. Una de sus más destacadas acciones es la creación del Museo de Arqueología e Historia Natural de Ranrairca, Yungay.

con las medidas de las varas secundarias de los alcaldes sureños, y presenta la inscripción de la fecha “Año 1931”. Es decir, la vara desde arriba hacia abajo, se inicia con la inscripción de la fecha, luego vienen unos diseños geométricos muy semejantes a los *tocapu*, le siguen descendentemente dos cruces con sus diseños geométricos o *tocapu* al lado, una iglesia con dos torres y una cruz, dos rombos con rayos y un punto circular dentro, una especie de hongo o cerro que puede ser el arco iris con una nube arriba, dos soles antropomorfos radiantes y dos cerros con cabezas humanas bajo un arco. Más abajo igual, pero con dos cabezas y con un rosario o cruz, dos corazones y un rayo al medio, dos hojas posiblemente de coca, dos custodias radiantes sobre pedestales, una planta de maíz y dos choclos o mazorcas, dos aspas sobre montículos y una espiral, y termina en la parte inferior con los diseños geométricos semejantes a los *tocapu*.

La vara presenta unas rajaduras pequeñas en la parte inferior y algo del color está en proceso de desaparición, con lo que se demuestra que ha sido usada ampliamente. Según la información de su propietaria, perteneció a la etnia de los Huampu que conformaba una *Uaranja* o *Huaranga* (1000 personas), que a su vez sometía al jefe de 500 o al alcalde llamado “pueblo campo”. Pero esta vara fue para los “cívicos”, que tenían la función de recorrer casa por casa para hacer limpiar las calles, es decir cumplían las notificaciones del “pueblo campo”. Acota la Sra. Alva, que estas varas se usaron más o menos hasta 1948, a partir de esa fecha fueron desapareciendo y empezaron a usar unas varas más anchas o gruesas coronadas con una cruz. En el año 1981 la señora Alva mandó sacar una copia de esta vara con el único artesano de esa localidad que todavía las confeccionaba, o por lo menos sabía hacerlas, con la idea de preservar el modelo ante su evidente extinción. Por lo que se observa, hay una clara relación con lo divino, que reúne una fusión de lo cristiano y lo andino, con alguna reminiscencia inca por el empleo de formas de *tocapu*, por la presencia de las fuerzas meteorológicas ligadas a las divinidades andinas y por los elementos de la naturaleza en relación a la Pachamama, todo ello en una combinación *sui géneris*, pero en el fondo compartiendo la idea de la fecundación agrícola.

III. 4. 3. *Significación de la vara popular tradicional*

Por lo expuesto, el significado de las varas populares y tradicionales parece ser diverso pues engloba a dos culturas fundamentales: la nativa del Perú antiguo y la occidental o europea introducida con los españoles, que han interactuado por tres siglos en un proceso tildado de mestizaje o sincretismo, además de expresar una resistencia y

permanencia de valores culturales por parte de las etnias locales. En tal sentido, se verá el significado desde un punto de vista hispano en lo político y religioso, seguidamente el significado desde el punto de vista andino basado en su cosmovisión religiosa, ancestral y sincrética desde el punto de vista etnográfico, donde confluyen soluciones y valores propios como respuesta a los nuevos tiempos; es decir, en la medida que la cultura andina responde a sus nuevas circunstancias bajo la dominación española, en la que destaca su profundo sentido de acomodamiento a las influencias europeas y a sus propios intereses bajo su matriz cultural, pero sin llegar a recurrir a formas absolutas del pasado sino a formas nuevas o creaciones culturales, acordes a su nuevo contexto político, social y religioso.

III. 4. 3. 1. Significado occidental y cristiano

Desde el punto de vista español, el modelo de la vara popular campesina responde a un formato impuesto por las autoridades del gobierno virreinal. El tamaño inicial de las varas, según las referencias documentales, fue pequeño como un cetro que debía sujetarse por la mitad, después paulatinamente el tamaño parece haber ido aumentado, tal vez, bordeando la longitud de la unidad de medida española justamente denominada como vara, unos 80 centímetros. En los inicios de la colonia, según los gráficos de Guamán Poma de Ayala, el modelo de la vara fue muy sencillo, hecho solamente de madera y luego con algunos enchapes de plata en los extremos y provisto de una cinta o una cadenilla en la parte superior del cuerpo, a lo que paulatinamente por influjo de la Iglesia se añadió la significación cristiana católica mediante la figura de Jesucristo crucificado colocada en relieve en el pomo o puño de la vara, o en su defecto pendiente de una cadenilla, o simplemente podía ir la cruz independientemente. Asimismo, en la tapa o coronación del pomo suele grabarse también una cruz pequeña. En cuanto a la decoración de los anillos de plata con sus diseños vegetales grabados o en relieve, al parecer, no fue iniciativa de la corona española sino que fue un incremento de las autoridades locales, ya sea criollas, indígenas o mestizas. Decoración que en términos cristianos siempre estuvo como prefiguración de la Naturaleza, creación divina en su ideal del Paraíso terrenal.

La doctrina cristiana está inmersa profundamente en el mundo andino, que al margen de su fusión con creencias ancestrales locales, adquiere un sesgo mestizo notorio, el cual se evidencia en la simbología de las varas tomada de la liturgia cristiana expresada por la presencia de la cruz. Por ello los pobladores de Písaq sostienen que las ‘cruces son

varas', y que 'la vara es el Taytacha'²⁷⁰, en alusión, sin duda, a la imagen del Señor de los Temblores, patrón del Cusco. Por ello, a la vara se le brinda los honores o los rituales como descansos, *t'inkas* y alabanzas y se la integra a las celebraciones de Semana Santa en el Domingo de Ramos y adquiere su mayor valor trascendente como símbolo de autoridad.²⁷¹ No faltan también añadiduras del poder político oficial, como son las cintas con los colores de la bandera peruana, denominadas como "peruanito".²⁷²

III. 4. 3. 2. Significado andino: ancestral y sincrético

A pesar de que las formas de la varas son hispánicas, sin embargo, por disyunción se esconde una cosmovisión andina, es decir, como lo sostiene Stastny, cuando analiza los contenidos de los objetos de arte virreinal o popular, formas de una cultura dominante pueden ocultar contenidos culturales de la cultura dominada,²⁷³ así la vara puede adquirir toda una significación netamente ancestral o nativa que sobrevive como si fuera los tiempos del Perú antiguo, de modo que las partes de la vara conforman su sistema de cosmovisión. Es decir, hay una representación simbólica del cosmos o *pacha*, expresada como la relacionalidad "entre arriba (*hanaq*) y abajo (*uray*), y entre izquierda (*lloq'e*) y derecha (*paña*); y según el ordenamiento temporal, entre antes (*ñawpaq*) y después (*qhapa*). Estas 'dualidades' más que oposiciones son polaridades complementarias."²⁷⁴ Así, siguiendo esta estructura cósmica en el sentido vertical, o de correspondencia andina, el puño o pomo de la vara representaría el *hanan pacha*, lugar divino o celestial según la terminología cristiana; el cuerpo de la vara con sus anillos y la horquilla con la cinta y cadenilla representaría el *kay pacha*, o la superficie terrestre o la Pachamama, el mundo donde habita el hombre, las plantas y los animales; y el casquete de hierro o punta de la vara que penetra en la tierra y en ocasiones se presenta en forma helicoidal, representaría el *uku pacha*, lugar donde se encuentran los poderes de la germinación de la vida y de la muerte con los ancestros o *mallqui* protectores.

²⁷⁰ B. PÉREZ GALAN. *Somos como incas*, 2004, p. 160

²⁷¹ PÉREZ GALAN. *Somos como incas*, p 163.

²⁷² *Ibid.*, p. 161.

²⁷³ Francisco STASTNY, *Las artes populares del Perú*. Madrid: Ediciones EDUBANCO, 1981, p. 67.

²⁷⁴ J. ESTERMANN, *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1998, p. 146.

Según el consenso cultural la vara significa el poder político o religioso. En las culturas antiguas del Perú también se manifestó como tal y se expresó en el famoso dios de las varas de Chavín. En las culturas costeñas, según Carrión Cachot está ligado al poder de fecundación del dios Sol a la madre Tierra. Los incas que heredaron esta tradición lo relacionaron al *sunturpaucar*, el cual incluye además el *tupayauri*. La misma madera con la que estaba confeccionado el *sunturpaucar* era de chonta, una palmera de madera muy dura que crece en la región de los *antis* y apropiada para las lanzas y porras, además de su fruto muy alimenticio,²⁷⁵ y con esta tradición la chonta pasa a ser también la madera predominantemente usada para las varas populares y tradicionales del *varayoq*, pero en la vara del alcalde mayor. Justamente en el puño de estas varas suele representarse el Sol, a veces disimulado en una flor radiante de pétalos, como fertilizador de la *Pachamama* a través de la propia vara. Las flores, aves y signos geométricos en losanges, aluden a la serpiente dadora de vida y al rayo, manifestación del Sol o de *Wiracocha*.

Se puede hablar de una persistencia de *Wiracocha* en la vara, lógicamente esto puede haberlo olvidado muchos de los campesinos *varayoq* de hoy, o solo relacionarlo al Sol; pero si se observa que en tiempos de los incas el cono de paja o troje representaba a esa divinidad en el *sunturpaucar*, que a la vez tenía el *yauri*. Ahora, en vez del troje, se tiene el pomo de la vara con la figura de Cristo o el Sol, las plumas y flores son remplazadas por las figuras de pájaros y la serpiente implicada en la vara misma, símbolo del agua o del rayo germinador, es reforzada por las líneas en zigzag de los anillos, y por la cadena que se bifurca hacia abajo entrelazando la vara. Es decir, la vara es un instrumento fecundador del dios supremo para la madre tierra. En síntesis: es una concatenación religiosa trascendente en la que *Wiracocha* o el Dios cristiano está en la vara para la fructificación agrícola, cumpliendo de ese modo con esa parte intrínseca de la cosmovisión andina de la polarización sexual entre lo masculino (*cari*) y lo femenino (*warmi*), como parte del principio básico de relacionalidad entre los distintos polos de los ejes cardinales “que se da tanto en el ‘arriba’ (sol y luna), como en el ‘abajo’ (varón y mujer).”²⁷⁶

Con los aportes de la cultura hispana se refuerza la significación de manera sincrética durante la colonia. Se fusionan el poder político y religioso compuesto del cristianismo católico, simbolizado por la cruz o el crucifijo, y la religión inca, simbolizada

²⁷⁵ Alberto TAURO DEL PINO, *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Lima: Peisa, 2001, Tomo 4.

²⁷⁶ Josef ESTERMANN, *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Ediciones Abya-Yala, 1998, p. 146.

por el Sol. Desde el punto de vista de la arqueología y de la etnografía se sabe que la vara de mando esta relacionada a la fecundidad agrícola. Es decir, es el instrumento semejante a la *taklla* que penetra en la tierra para poner la semilla, pero de manera simbólica, pues la vara es el falo fecundador del Sol de la madre tierra la que, como ya se vio, aparece también representada como una campesina con su hijo a la espalda y con una olla, como representación de la *Pachamama*. Es el motivo de la campesina como representación de la *Pachamama*, esencialmente ligada a la fecundidad de la tierra y de la humanidad; asimismo, el hecho de que los *varayoc* hundan la vara en el suelo durante las labores agrícolas y pongan por delante los caracoles *strombus*, o cuelguen de ellas, como representación de los genitales masculinos, son claras señales de fertilización de la tierra a través del sol, y esto es una iconografía sacra que viene de los tiempos del Perú antiguo (Figs. 91, 91a). Por eso, “hay tradiciones que hacen corresponder lo masculino, diurno y solar con la autoridad política (*varayoc*)”.²⁷⁷ Este rol fecundador de la divinidad suprema puede significar también de manera muy simbólica, una *paccha*, objeto ligado al culto al agua. Esto es evidente en la primera vara de la fotografía del gobernador de Sicuani (Fig. 86) que presenta el pomo decorado con la cruz flanqueada por dos jarrones tipo *urpu* junto con flores. La presencia del *urpu* o cántaro para el *aqha* o chicha no es tan común pero revela la idea de que el pomo es un contenedor de agua o una *paccha* y que por analogía convierte al resto de la vara en un canal comunicador con la tierra o el suelo. Es decir, esa noción se tipifica en la doble cadena entrecruzada que baja en algunas de las varas de mando, la cual parece representar la doble canaleta que tienen las *pacchas* prehispánicas. De ese modo se entiende que estas varas sean instrumentos para trasladar el líquido fecundador de la divinidad suprema. Así, las cadenillas de plata representarían a dos corrientes de agua que desembocan en la punta de fierro y ésta penetra la tierra, más aun cuando la plata simboliza a la Luna y ésta al agua. En estos casos, la coronación de las varas como el contenedor de agua de las *pacchas*, a su vez simboliza al dios de la vida, el que da origen a las cosas (Wiracocha o Cristo). En ocasiones puede representar también la fusión del Sol y la Luna o en última instancia a los ancestros o *mallqui*, momias propiciadoras del agua y de los nutrientes de la tierra. Por eso hasta ahora se coloca en los terrenos de cultivo, una piedra larga llamada *huanca*, colocada verticalmente para

²⁷⁷ Josef ESTERMANN, *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, 1998, p. 161.

simbolizar la fertilidad.²⁷⁸ Acaso podría haber un referente en el Lanzón de Chavín, con lo que son estas *huanca* y a la vez con lo que pueden ser las varas de mando, pues este ídolo tiene una canaleta desde la cabeza hacia el cuerpo y culmina con un relieve inferior en forma de sogá o cadena en alusión del zigzag del rayo, divinidad procreadora.

La serpiente (yacumama) simboliza el agua “sinuosa u ondulante (Chacora)”, es la energía del tiempo, aparece usualmente como el conducto de las *paccha* prehispánicas en clara función fálica.²⁷⁹ Estas connotaciones del rayo como serpiente es lo que tiene la vara del *varayoc*, especialmente por la punta helicoidal, la que siempre está en la izquierda del los tres alcaldes y confirmaría la idea de que las cadenas de plata entrecruzadas son corrientes de agua que convergen mediante la dualidad propia del *tincuy*, que no es más que la unión de lo masculino con lo femenino, pasan hacia la punta o *yauri* y de ahí a la profundidad de la tierra.

La noción de centro en la vara es muy evidente, es una noción propia de la divinidad suprema, pues el centro la connota,²⁸⁰ y quedan de lado las categorías conceptuales del espacio andino referentes al lado derecho que connota valores positivos y el lado izquierdo a valores negativos.

Ahora bien, ¿Cuál es la relación del alcalde *varayoc* con la vara? Específicamente hablando, como A. Barrionuevo señala, él es el equilibrador entre dos mundos, se refiere al mundo indígena y al mundo occidental. Yo diría más bien que es el equilibrador entre los tres mundos: cielo, tierra y subsuelo. Él es el puente que mediante su gestión como autoridad hace posible la armonía en su pueblo, especialmente en el resguardo de la naturaleza y la conducción política, económica, religiosa de su pueblo. Ya no es el curaca virreinal preocupado por cumplir ese rol intermediario entre el indio y la autoridad española, sino que es el *runa* común, heredero de la cosmovisión andina, involucrado con el mundo moderno y externo. El *varayoc* es la *chakana* que equilibra esos tres mundos mediante la vara, pues hay en el pomo de ella la cruz y por tanto es el centro, el punto medio de la confluencia de los ejes vertical y horizontal, es decir, ocupa el círculo por donde se dividen los cuatro cuadrantes del universo, y por ende, conforma el quinto espacio de la cosmovisión inca. La *Chakana* es el punto medio de la cruz, se llama también

²⁷⁸ J. C. TELLO, “Wira-Kocha.” *Inka*, Vol I, No.3, 1923I, p. 200.

²⁷⁹ CARRION CACHOT, *El culto al agua en el antiguo Perú. La Paccha elemento cultural Pan-andino*. Lima: Separata de la Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Vol. II, N° 2, 1955, 96 pp.

²⁸⁰ Thomas B. F. CUMMINS, *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima, 2004, p. 243.

punto o cruce. Esta función de la *chakana* se manifiesta también en su rol de agricultor, pues tiende un puente entre los fenómenos meteorológicos de *hanan pacha* y la Pachamama; como pareja matrimonial establece el nexo entre lo femenino y masculino, la izquierda y derecha, y como autoridad de festividades rituales restituye el orden cósmico, establece lazos entre las generaciones y contribuye a la conservación de la vida.²⁸¹ La ética andina obliga al *varayoc* a mantener el orden cósmico, la relacionalidad universal de todo lo que existe basado en los principios de correspondencia, complementariedad y reciprocidad.²⁸²

Sin embargo, cabe preguntarse ¿Qué tan conciente es el *runa*, el *varayoc*, acerca de su religiosidad andina? ¿Qué tanto ha asimilado del catolicismo tras siglos de evangelización? Es cierto, como producto del virreinato el *runa* no profesa una religión con “pureza” cultural y religiosa, sino más bien una religiosidad singular producto de un mestizaje y sincretismo propio, producto de la interculturalidad, “se trata de un cristianismo andino y de un andinismo cristiano”.²⁸³ Por eso comparte en el puño de sus varas esta afinidad entre catolicismo y la religiosidad andina. En realidad, ambas doctrinas forman una sola, pues se complementan y corresponden adecuadamente, y son parte de una nueva religiosidad andina *sui generis*. Jesucristo se convierte así en la *chakana* cósmica por excelencia, es el mediador o relacionador, es Dios “que reúne en sí la polaridad complementaria de lo divino y lo humano.”²⁸⁴ No en vano en el Cusco, en la imagen sacra del *Taitacha* Temblores, la estructura interna, o el alma, contiene la madera de chonta, el árbol sagrado de los incas, tanto en el tórax como en los brazos; asimismo, la imagen del patrón San Cristóbal tiene escondida dentro de la palmera que sujeta una vara de mando de chonta con sus anillos de plata, más aún en cuanto la chonta es una palmera que crece en la Amazonía.²⁸⁵ De esta manera velada o escondida, se revela la simbología divina nativa, relacionada a la vida y al poder, encarnada en lo cristiano. Se fusiona con la religión católica y alcanza de este modo su peculiaridad como religiosidad popular mestiza.

²⁸¹ ESTERMANN, *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*, 1998, p. 200.

²⁸² *Ibid.*, p. 228.

²⁸³ *Ibid.*, p. 260.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 271.

²⁸⁵ Informaciones proporcionadas por la familia de Jesús La Torre (Rosa Béjar, su esposa, y Marco Antonio, su hijo), restaurador de la imagen del Señor de los Temblores del Cusco, residente en el Barrio de San Blas de la ciudad del Cusco.

CONCLUSIONES

1. Las varas de mando en el Perú Antiguo se encuentran tanto en el mundo de la representación o iconografía así como en objetos concretos existentes, rescatados por la Arqueología y los coleccionistas. Tanto en uno como en otro caso, son consideradas como obras de arte u objetos artísticos en base a las técnicas artísticas sofisticadas empleadas para su manufactura y por ser portadores de mensajes sociales, históricos y estéticos que dan cuenta de una cultura en determinada época. Desde las primeras culturas del Perú Antiguo, la vara de mando o de poder está ligada a la religión y al poder político según la jerarquía de los dioses y de los hombres.
2. Las referencias de las varas de mando más notorias y abundantes están en el campo de la iconografía de las diversas culturas del Perú Antiguo. Así, se hallan en la cultura Chavín en la figura del dios de las varas de la llamada Estela Raymondí, en cuyas varas se observan motivos de serpientes y rasgos felínicos. Esta divinidad, algo transformada y portando los báculos, aparecerá en la iconografía Paracas y Nazca semejantes a “dioses voladores”. De igual modo, se encuentra en la deidad de la Portada del Sol de Tiahuanaco con sus varas compuestas de una serpiente coronada con dos cabezas de falcónida. También, guardando casi los mismos rasgos, se presenta en el arte Wari. Para los Mochica es probable que esta divinidad suprema sea *Aiapaec*. El icono se difunde también en el ámbito cultural Chimú, con variantes notables de la deidad en cuestión y bajo distintas denominaciones: deidad suprema, dios solar, dios de la fertilidad, dios agrícola o dios del maíz. Con los Chimú la deidad de los báculos se humaniza, los atributos de animales desaparecen y ocasionalmente puede sujetar un cuchillo o *tumi* en una mano y un báculo en la otra. Finalmente, la deidad suprema con los Inca es más abstracta y no se ha hallado su imagen portando báculos ni con rasgos antropomorfos. Para los incas podría haber habido una relación de identidad entre *Wiracocha*, el Sol y Pachacamac. La divinidad suprema se trastoca en el tiempo pero mantiene su jerarquía. Las varas que porta están asociadas a la luz, al sol, al rayo, es decir,

expresan los atributos de su poder de creación y transformación; de su poder fecundante mediante el rayo configurado por la fusión expresiva de la serpiente y el ave falcónida. La serpiente simboliza la capacidad de la divinidad como dadora de vida, portadora de agua y luz, y por ello también símbolo del rayo. Como son varas propias para los dioses y no para los hombres gobernantes, no se conocen evidencias concretas de ellas.

3. Formalmente las varas como evidencias concretas son de madera, alargadas como bastones. Según la condición social, religiosa y política del portador presentan mayor calidad en su confección y en la decoración con aplicaciones de metal precioso, pintura, plumas y otros aditamentos. Llevan en la parte superior el distintivo de la divinidad suprema, llámese *Wiracocha*, *Pachacamac* o el Sol. Los anillos metálicos del cuerpo están asociados a nudos germinativos, o a emanaciones de luz o agua simbolizadas por el oro y la plata, respectivamente, o bien al movimiento helicoidal de la serpiente o el rayo.
4. Se conserva evidencias de varas que fueron usadas por gobernantes y sacerdotes y por la calidad de su factura responden a una jerarquía. Estas varas son mayormente de culturas de la Costa halladas por las excavaciones arqueológicas en los entierros funerarios. Son varas que se caracterizan por tener los atributos de los dioses según las culturas a las que pertenecen. Las más antiguas son las varas de Paracas, algunas están forradas con plumas, otras son de forma helicoidal, otras policromadas con anillos dorados o plateados y algunas con coronación de aves marinas. Similares a las varas emplumadas de Paracas, aunque más sencillas y menos precisas en sus funciones se encuentran en los restos funerarios de Ancón correspondientes al Horizonte Medio. No faltan vestigios singulares como los cetros del señor de Sipán de la cultura Mochica, con sus remates de oro con escenas figurativas de guerreros, pero es frecuente también las varas con la divinidad suprema *Aiaípec* en los pomos. De épocas tardías son las varas de la cultura Chancay con representaciones alusivas a la fecundación agrícola como actos o atributos de la divinidad suprema. Son igualmente similares las varas de Chimú, con coronaciones de formas antropomorfos y zoomorfos, cercanas al felino y al maíz. Dentro del mismo contexto ritual están las varas de la cultura Ica-Chincha. Más bien, de carácter más abstracto por su decoración geométrica, es la notable

vara forrada de oro de la cultura Chimú-Inca de la colección del Museo de América de Madrid. Finalmente, a ellos se suma el *yauri* de bronce como cetro de la nobleza inca, más conocido como *tupayauri* o cetro real de los Inca si era de oro, aunque no se conserva ejemplar alguno con estas características, el cual se combina con el cetro emplumado, igualmente Inca, conocido como *sunturpaucar*.

5. Respecto al *sunturpaucar* de los Incas no se conocen vestigios concretos, solo representaciones diversas en la iconografía. Era un cetro largo de madera recubierto de menudas plumas de colores y tres de ellas sobresalían en la punta, de tamaño mayor. Estas tres plumas representarían a Wiracocha y coronan también el morrión o troje que llevan los incas sobre la cabeza. Esta vara lleva, en ocasiones, el *tupayauri* en la parte superior, a modo de alabarda o hacha, con lo que los Incas, como receptores de toda la cultura antigua, se convierten por lo mismo en herederos del poder de los mismos dioses pero de manera más sutil y decorosa. Si antes los dioses portaban pesadas varas con motivos zoomórficos o simplemente portaban la vara y el cuchillo ceremonial *tumi*, ahora los Inca tienen ambos en un solo objeto, en el *sunturpaucar*. De un lado, la vara de madera emplumada conocida por los Paracas, y de otro lado, una derivación de la forma del cuchillo *tumi* norteño semejante al hacha con la denominación de *yauri*. De esta manera quedan condensados en uno solo dos objetos de poder que, desde inicios de las culturas antiguas, se representaron en distintos estilos. De una parte, la vara fecundadora y símbolo de poder absoluto, y de otra, el cuchillo sagrado procurador de ofrendas o alimentos para los mismos dioses, y el Inca como ser divinizado o como principal “asistente” de estos dioses, como gran rey y sumo sacerdote, era su principal ejecutor para procurar las ofrendas tan requeridas por estos seres divinos y así mantener el equilibrio en el mundo.
6. La vara de mando de los Incas, el *tupacyauri*, de la cual hay evidencias arqueológicas, o el *sunturpaucar*, del cual no se conoce evidencias concretas, resumen los contenidos de las varas de las culturas anteriores, pero adquieren su forma singular en su fusión, en la que *Wiracocha* es representado en la parte superior en forma de un troje y tres plumas, los mismos elementos que el Inca porta en la *mascaipacha*, y que significa el *Qhon Tiki* o el "rayo primigenio fundamental del universo", presentable como la serpiente de fuego con alas (*Ninakatari* o

Yawirka), y el troje o la *Pirua* en que se encerraba la mazorca del maíz. Ambos elementos son la conjunción de las fuerzas reproductivas de la naturaleza.

7. En consideración a la forma y a la idea del movimiento zigzagueante u ondulante de las varas o a la forma de serpiente, se entiende que connota al rayo, el cual es el mismo dios supremo o su atributo esencial, a lo cual se añade su relación con el felino, protector de la agricultura, y ambos son expresión de su capacidad de poder y fecundación. Como expresión de la fecundación, la vara simboliza también al árbol sagrado o de la vida expresada en plantas relevantes, especialmente, el maíz.
8. Siempre bajo esa misma condición agrícola, la vara es símbolo también de la *paccha*, vasija portadora del líquido fecundante de la madre tierra.
9. La vara de mando no solo expresa el poder político de un gobernante o el religioso de un sacerdote, sino también simboliza la propia capacidad procreativa de estos personajes. Gracias a las acuarelas mandadas a pintar por el Obispo Baltasar Martínez Compañón se sabe que los personajes difuntos de la elite Chimú eran enterrados con sus varas de mando asociados con elementos simbólicos de los dioses como el Sol y sexuales masculinos como el caracol *Strombus* como complemento de la concha *Spondylus* que representaba lo femenino y a la Luna.
10. Iniciado el Virreinato del Perú se establecieron los cabildos de indios en las reducciones en la que subsistió gran parte de la organización inca de los ayllus, el modelo de vara otorgado por los españoles a los alcaldes indígenas fue un simple palo carente de decoración, pero que simbolizaba el poder político de la corona.
11. Los conquistadores españoles impusieron sus modelos de varas y solamente permitieron la existencia de las varas ligadas a la nobleza inca, pero solo como parte de las representaciones pictóricas o como remembranza en las ceremonias públicas cívicas y religiosas. Son varas que se conocen ya en los dibujos de las crónicas de Murúa y Guamán Poma de Ayala, pero que sufren leves transformaciones a partir de entonces. Las sucesivas representaciones de varas otorgadas a los incas se observan en grabados y en pinturas, en los que figuran los incas portando sus cetros diferenciándose solamente por la coronación. Algunas de

las varas muestran indistintamente la gran estrella solar, lanzas, aves, cruces, la borla real. Otra varas son de forma cónica, es decir, con la coronación más ancha, como si fuese la antigua barreta de oro que reseña el mito de fundación de los incas, pero también persisten las representaciones del *sunturpaucar* combinados con el yauri o *tupacyauri*, pero con una terminación en forma de mazorca y diversificada en tres puntas, o también con terminaciones en forma de flor de tres pétalos, que no es más que una estilización del choclo. Más bien, varas más semejantes a la popular actual se representan en el arte del tejido.

12. En la realidad concreta, el modelo de la vara de mando español, inicialmente de tamaño corto que se sujetaba por el centro, fue impuesta por las autoridades como jueces, corregidores y virreyes, el cual se fue combinando con remanentes formales de las varas de la nobleza inca, tal como aparecen representadas en algunas de las pinturas coloniales. Posteriormente, en el siglo XVIII este modelo se combinó con materiales y elementos formales locales y de significación religiosa nativa, de manera que el nuevo modelo de vara tiene un doble origen, es decir, tanto por el lado autóctono como por la imposición del modelo español. Como evidencia de este fenómeno sincrético se conoce una vara de alcalde del mundo colonial que proviene del Alto Perú reproducido en la obra de Taillard. Es una vara que está relacionada a los cetros españoles que se sujetaban por la mitad y es el prototipo de la vara campesina actual. Está exornada lujosamente con plata y con motivos simbólicos que responden a la cosmovisión andina antigua como el pez suche que habita el lago Titicaca, elemento ligado al culto al agua y por ende a Wiracocha como sol de agua, una flor radiante que semeja a la deidad solar, las veneras o conchas como símbolos de la sexualidad femenina, un ser antropomorfo que puede ser la divinidad, motivos vegetales en alusión a la naturaleza o Pachamama y una pareja antropomorfa como representación de la dualidad humana. En la medida que avanza el siglo XVIII y se inicia el siguiente, la vara va alcanzando el tamaño del bastón a semejanza de las que usaban las autoridades virreinales españolas.
13. Por influencia del poder oficial español y el rol de la nobleza inca con el movimiento nacional de resistencia cultural en el siglo XVIII, se origina un modelo de vara que toma elementos formales de la vara española pero incorpora materiales y contenidos de la vara indígena antigua, en la que prevalece la madera de chonta

como el elemento más simbólico y de mayor categoría. Si bien se incorpora la cruz o el crucifijo como símbolo de poder y de cristianismo en las varas, igualmente por disyunción se utilizan símbolos de la fecundación agrícola de la deidad suprema nativa expresados en los caracoles, anillos de plata, pareja humana y otros elementos. Esta simbología sexual no solamente esta asociada a las divinidades, sino también al curaca o al alcalde principal indígena portador de estas varas.

14. Este modelo de vara-cetro colonial se convierte en parte en el prototipo de la vara popular y tradicional, por lo tanto adquiere la categoría de obra de arte maestra tanto por su perfección técnica, formal y simbólica, como por su originalidad o singularidad. Es en cierto modo otro eslabón esencial que une la vara de las autoridades españolas, de la nobleza inca y curacal con la vara del actual alcalde campesino perteneciente a la sierra sur del Perú. Además porque recoge un cúmulo de tradiciones culturales que mediante el sincretismo se revelan en las técnicas empleadas para otorgar artisticidad a la vara, especialmente en el trabajo de la plata y en la simbolización política y religiosa del poder, en las que prevalecen elementos culturales de origen ancestral nativo o incaico.
15. Es el curaca quien adopta un modelo de vara sincrética y disyuntiva, porque al perder su condición de nobleza a inicios de la República se refugiará en los cabildos de indios, y transmitirá el modelo, pero con una paulatina disminución de la ornamentación ostentosa, la cual se constituirá avanzada la república en la vara tradicional y popular contemporánea. Son los sectores sociales dominantes los que mayormente imponen los modelos a los estratos sociales subordinados, en este caso la descendencia de la nobleza nativa tenía una fuerte ascendencia sobre los runa comunes, de ahí que el modelo de estas varas se fueron adoptando y diferenciando en la disminución de la riqueza ornamental, pues el abaratamiento de materiales y técnicas es una característica del arte popular.
16. Formalmente, en muchos casos, se continúa usando la madera de chonta para las varas de mayor jerarquía, o de lo contrario, una madera que sea oscura, con aplicaciones de plata, cobre o bronce en la empuñadura y el cuerpo, hierro en forma de aguja en el extremo inferior, y aditamentos decorativos de campanillas, piedras de colores y cintas. Para los alcaldes de menor jerarquía hay varas más sencillas en

su decoración y, en algunos casos, ajenos al entorno del Cusco, son simplemente la madera tallada y coloreada, sin aplicación de enchapes metálicos.

17. En la primera mitad del siglo XIX se consolidó el modelo de la vara popular y tradicional de los *varayoc*. Lo cual se confirma con las procedentes de la colección arequipeña mostrada, en las que se observa una misma estructura formal, pero una diferenciación de tamaño y riqueza decorativa según la jerarquía social. Dependiendo de la capacidad económica del *varayoc* algunas de estas varas adquieren una sofisticación ornamental que lo diferencian del estrato campesino, como es el caso de la vara singular del Museo de Arte. De otra parte, la mayoría de estas varas heredan la significación de las varas nativas coloniales y en menor medida su riqueza ornamental, es decir, las varas campesinas rurales denotan mayor pobreza económica, pero no desmerecen su calidad de obras de arte, pues las carencias de índole material y técnica no menoscaban el valor artístico, histórico, estético y cultural que conllevan como expresión auténtica de un estrato social y cultural determinado. En estos casos, se tiene solamente una diferenciación social, entre varas de índole señorial y de índole campesino o rural.
18. Las varas campesinas por las inscripciones que llevan, o la decoración particular de las mismas, son evidencia de que son propiedad del alcalde que las porta y no del cabildo que gobiernan.
19. La vara tradicional y popular campesina es producto del mestizaje, del sincretismo y la disyunción. Por un lado, muestra a la divinidad cristiana o a su máximo símbolo como la cruz latina, y de otro, muestra al Sol, una deidad suprema en el Perú antiguo, asociado a la religión de los incas, o a la cruz “de Malta” que simboliza la *chakana* relacionada a *Wiracocha*.
20. La vara tradicional campesina actual continúa siendo el instrumento simbólico de la fecundación de la Madre Tierra o *Pachamama* y entre una de sus variantes formales, en la que lleva unas cadenillas entrecruzadas en el cuerpo, simboliza a una *paccha*, y por extensión lo es también de la fecundación humana.

21. Por la terminación helicoidal de algunos de los casquetes, o regatones de hierro de las varas tradicionales campesinas persiste, al modo prehispánico, la relación de la vara con el rayo o la serpiente ondulante.
22. Destaca en la confección de las varas las técnicas de ensamblaje mediante el martillado, el cortado, el claveteado y la fusión de las planchas; las técnicas en el diseño de los motivos decorativos con el repujado, la incisión y el calado. Asimismo, destaca el forjado del hierro de los regatones, especialmente, cuando presenta la forma helicoidal.
23. A excepción de ciertas singularidades como la referida representación de la mujer andina cargando a su hijo, aves, jarrones y otros, las varas populares campesinas de origen cusqueño mantienen el orden estructural señalado como cabezal, pomo o empuñadura, cuerpo y regatón, y los motivos decorativos se sitúan mayormente en la parte superior y en el cuerpo. Los más relevantes son la cruz cristiana latina, en ocasiones con el Cristo crucificado, o la cruz de “Malta” que representa a la cruz andina llamada *chakana*, y el Sol con rasgos geométricos y antropomorfos, a veces también representado como una gran flor de ocho pétalos, usualmente acompañados con guirnaldas, flores y follajería, como las cuadrifolias y las hojas de palma; el cuerpo mayormente se conforma por motivos florales o vegetales, losanges, circulitos y el aditamento de las horquillas con las cadenillas entrecruzadas con un pequeño crucifijo, con las colgantes campanillas, cintas y, en ocasiones, conchas y caracoles marinos.
24. La vara de mando tradicional y popular es una obra de arte u objeto artístico, caracterizada por una peculiar configuración formal típica e iconográfica, por ende, es portadora de una tradición técnica, formal, decorativa y simbólica, aunque por ser parte de la dinámica del arte está sujeta a las variantes que la modernidad condiciona. Esencialmente, encarna la cosmovisión andina de los tres estamentos del universo: cielo (*hanan pacha*), suelo (*kay pacha*) y subsuelo (*uku pacha*). Su forma cilíndrica y su remate circular permite configurar a la divinidad suprema como si fuera el centro y equilibrio del cosmos, y que el alcalde campesino o *varayoc* concentra y armoniza mediante sus acciones, por ende él es también el símbolo de poder político y religioso que posibilita el orden cosmológico.

BIBLIOGRAFIA

ACHA, Juan.

2002 *Los conceptos esenciales de las artes plásticas*. México, Ediciones Coyoacán, S.A.

ALVA, Walter.

1994 *Sipán*. Lima: Cervecería Backus y Jhonston S. A.

ARNHEIM, Rudolf.

1986 *El pensamiento visual*. Barcelona: Editorial Paidós.

AVANZA, Martina

2005 “¿Qué significa ser cusqueño?”. En: Antoinette Molinié (compiladora): *Etnografías de Cuzco*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas, pp.137-158.

BALLESTEROS GAIBROIS, Manuel

1979 “Mito, leyenda, tergiversación en torno a Cacha y el ‘templo’ de Racchi.” En: *Historia y Cultura*, No.12. Lima: Revista del Museo Nacional de Historia - INC, pp. 7-26.

BARRIGA TELLO, Martha

1992 “De los métodos y áreas de investigación en la Historia del Arte Peruano. Una propuesta.” *Letras*, N° 91. Lima, Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM, 49-63 pp.

BANCO DE LA REPÚBLICA

1988 *Martín Chambi, Fotografías del Perú 1920-1950*. Bogotá.

BARRIONUEVO, Alfonsina

1971 *El varayoq equilibrador entre dos mundos*. Lima: CIBA PERUANA S.A.

BASADRE, Jorge

1961 *Historia de la República del Perú*. Lima: Ediciones “Historia”, 5ta. edición, Tomo I.

BAUER, Hermann

1980 *Historiografía del arte*. Madrid: Taurus Ediciones, S. A.

BAXANDALL, Michael

1989 *Modelos de intención. Sobre la aplicación histórica de los cuadros*. Madrid: Hermann Blume.

BOULEAU, Charles

2006 *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Madrid, Ediciones Akal, S.A.

BURKE, Meter

2001 *Lo visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, S.L.

CAHILL, David

2005 *El rostro del inca perdido. La Virgen de Loreto, Tocay Cápac y los ayamarcas en el Cuzco colonial*. Lima: IEP, (Documento de Trabajo, 146. Serie Historia, 28).

CAILLAVET, Chantal y Susan E. RAMÍREZ (Eds.)

2008 *Dinámicas del poder: historia y actualidad de la autoridad andina*. Lima: *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, Tome 37, No. 1.

CALABRESE, Omar

1994 *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.

CAMPANA DELGADO, Cristóbal

2005 “Conceptos de espacio y tiempo en el arte antiguo.” En: *Illapa*, Año 2, N° 2, Lima: Universidad Ricardo Palma, pp. 25-38.

CARBONELL, Eduard; FREIXA, Mireia; FURIO, Vicenç; VÉLEZ, Pilar; VILA, Frederic y Joaquín AYARZA

1990 *Introducción a la Historia del Arte*. Barcelona: Editorial Barcanova, S. A.

CARRIÓN CACHOT, Rebeca.

1955 *El culto al agua en el antiguo Perú. La Paccha elemento cultural Pan-andino*. Lima: Separata de la Revista del Museo Nacional de Antropología y Arqueología, Vol. II, N° 2.

1959 *La religión en el Perú (Norte y Centro de la Costa, periodo Post-clásico)*. Lima: Talleres Gráficos de “Tipografía Peruana” S.A.

CASTAÑEDA LEÓN, Luisa

1981 *Vestido Tradicional del Perú. Traditional Dress of Peru*. Lima: Museo Nacional de la Cultura Peruana.

CERRÓN PALOMINO, Rodolfo

1976 *Diccionario Quechua Junín-Huanca*. Lima: Ministerio de Educación e IEP.

COOK, Anita G.

2001 “Las deidades Huari y sus orígenes altiplánicos.” En: *Los Dioses del Antiguo Perú*, Vol 2. Lima: Banco de Crédito, pp. 39-65.

CORNEJO, María Elena

1999 “Manos que hablan: 10 artistas populares de excepción”. En: *Perú El Dorado*, No. 9. Lima, pp. 65-77.

CUMMINS, Thomas B. F.

2004 *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*. Lima: Fondo Editorial UNMSM, Embajada de los EE. UU. y Universidad Mayor de San Andrés.

CHORDÁ, Frederic

[1988] *Aprendiendo a mirar el arte*. España, Gobierno de Aragón y Diputación de Zaragoza.

CHUKIWANKA, Inka Waskar

1993 [2006] *El Katari*.

http://www.quechuanetwork.org/yachaywasi/el_katari.doc (Consultado el 12 de setiembre de 2006).

DANTO, Arthur et al

2002 *¿Qué es una obra maestra?*. Barcelona: Crítica S.L.

DEAN, Carolyn

2002 *Los cuerpos de los incas y el cuerpo de Cristo*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSM.

DECOSTER, Jean-Jacques (ed.)

2002 *Incas e Indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes Coloniales*, Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, IFEA, Asociación Kuraka.

DEL BUSTO DUTHURBURU, José Antonio

1996 *La platería en el Perú. Dos mil años de arte e historia. Colección Enrico Poli*. Lima: Banco del Sur del Perú.

DONDIS, Donis A.

1976 *Sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. Barcelona: Edit. Gustavo Gili, S.A.

DOUGHTY, Paul L.

1970 *Huaylas un distrito andino en pos de progreso*. México: Instituto Indigenista Interamericano (ediciones especiales: 54).

DULANTO, Jalh.

2001 "Dioses de Pachacamac: el ídolo y el templo." En: *Los Dioses del Antiguo Perú. Vol 2*. Lima: Banco de Crédito, pp. 159-184.

DUVIOLS, Pierre

1997a "Del discurso escrito al discurso prehispánico: Sistema sociocosmológico de oposición y complementariedad". *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, Tome 26, No. 3. Lima, pp. 279-306.

1997b "La interpretación del dibujo de Pachacuti Yamqui". En T. Bouyessse-Cassagne (ed.). *Saberes y memorias en los Andes*. París: Institut des Hautes Études de l' Amerique Latine; Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 101-114.

2002 "Mestizaje cultural en dos cronistas del incipiente barroco peruano: Santa Cruz Pachacuti y Guamán Poma de Ayala." En. *El barroco peruano*. Lima: Banco de Crédito, pp. 59-97.

EARLS, John.

1973 "La organización del poder en la mitología quechua." En: Juan M. Ossio A., *Ideología mesiánica del Mundo Andino*. Lima: Edición de Ignacio Prado Pastor, pp. 395-414.

ESPINOZA SORIANO, Waldemar

1960 "El Alcalde Mayor Indígena en el Virreinato del Perú." *Anuario de Estudios Americanos*. Tomo XVII. Sevilla, pp. 183-300.

1997 *Los Incas. Economía, Sociedad y Estado en la era del Tahuantinsuyo*. Lima: Amaru Editores, 3ra. Edición.

2003 "Incas y curacas en el virreinato." En: *Boletín Museo Nacional de la Cultura Peruana*. No. 22-23. Lima, s/n.

ESTABRIDIS, Ricardo

2003 "El retrato del siglo XVIII en Lima como símbolo de poder." En: MUJICA PINILLA, Ramón et al, *El Barroco Peruano 2*. Lima: Banco de Crédito, pp. 135-171.

ESTERMANN, Josef

1998 *Filosofía Andina. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina*. Quito: Ediciones Abya-Yala.

FANE, Diana (Ed.).

1996 *Converging Cultures art & Identity in Spanish America*. New York: The Brooklyn Museum in Association with Harry N. Abrams. INC., Publisher.

FERNÁNDEZ ARENAS, José

1997 *Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.

FINK, Rita

- 2001 “La cosmología en el dibujo del altar del Quri Kancha según don Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salca Maygua.” *Revista Histórica*. Vol. XXV, No. 1. Lima, pp. 9-75.

FLORES OCHOA, Jorge A. et al

- 1998 *Qeros. Arte inka en vasos ceremoniales*. Lima: Banco de Crédito del Perú.

GARCIA MIRANDA, Juan José y otros

- 2005 *Proyecto qhapaq ñan. Informes de investigación etnográfica. Pueblos y culturas en las rutas del Qhapaq Ñan. Ayacucho y Huancavelica. Campaña 2003*. Volumen I. Lima: INC – Dirección de Registro y Estudio de la Cultura del Perú Contemporáneo.

GOMBRICH, Ernst H.

- 1984 *Norma y forma*. Madrid: Alianza Editorial, S.A.

GOMBRICH, Ernst

- 1999 *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Madrid: Editorial Debate, S.A.

GONZALES, Donato Amado

- 2002 “El alferez real de los inca: resistencia, cambios y continuidad de la identidad andina.” En: DECOSTER, Jean-Jacques (ed.) *Incas e Indios cristianos. Elites indígenas e identidades cristianas en los Andes Coloniales*. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, IFEA, Asociación Kuraka, pp. 222-223.

GRAULICH, Michel

- 1991 “La Realeza Inca.” En: VARIOS AUTORES, *Los Incas y el Antiguo Perú. 3000 años de historia*. Madrid: Sociedad Estatal Del Quinto Centenario, Tomo I, pp. 394-409.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe.

- 1980 *El primer nueva crónica y buen gobierno*. México, Edición crítica de John V. Murra y Rolena Adorno, Siglo XXI Editores S.A, 3 tomos.

HAUSER, Arnold

- 1981 *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. Barcelona: Ediciones Guadarrama, Editorial Labor S.A.

HUSSON, Patrick

- 1992 *De la guerra a la rebelión (Huanta, siglo XIX)*. Lima-Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos “Bartolomé de Las Casa”, Instituto Francés de Estudios Andinos.

ITIER, César

- 1997 “Las fuentes quechuas coloniales y la etnohistoria: el ejemplo de la Relación de Pachacuti”. En: T. Bouyesse-Cassagne (ed.). *Saberes y memorias en los Andes*. París: Institut des Hautes Études de l’ Amerique Latine; Lima: IFEA, pp. 93-100.

KAULICKE, Peter.

- 1997 *Contextos funerarios de Ancón*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

KUBLER, George

- 1991 *Quechuas en el mundo colonial. Cuadernos de Antropología 2*, Grupo Tocapo, UNMSM-Facultad de CC-SS-Escuela de Antropología.

KUSCH, Eugen

- 1970 *Peru. Peru in Pictures with photograpahs and text*. Librerías a.b.c., s.a. Lima-Buenos Aires.

LAFONE QUEVEDO, Samuel A.

- 1892 *El culto de Tonapa. Los himnos sagrados de los reyes del Cuzco según el Yamqui – Pachacuti. Ensayo mitológico.* En: *Revista del Museo de la Plata*. Vol. III, La Plata, pp. 323-379.

LAJO Javier

- 2008 “Filosofía indígena inka: la tawachakana.”
En: http://www.quechuanetwork.org/yachaywasi/Filosofia_Indigena_Inka.pdf
Consultado: 24 de agosto de 2008.

LARSON, Brooke

- 2002 *Indígenas, élites y estado en la formación de las Repúblicas Andinas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

LARREA, Jorge

- 1941 “El Yauri. Insignia incaica.” *Revista del Museo Nacional*. Tomo X, No. 1. Lima, pp. 25-50.
1953 “La mascapaicha”. En: *Letras*, primer semestre. Lima: UNMSM, pp. 103-134.

LIRA, Jorge A.

- 1982 *Diccionario Kkechuwa-Español*. Bogotá: Secretaría Ejecutiva del Convenio “Andrés Bello” SECAB. Instituto Internacional de Integración. Instituto Andino de Artes Populares.

LUQUE TALAVIN, Miguel

- 2004 “‘Tan príncipes e infantes como los de Castilla’. Análisis histórico-jurídico de la nobleza indígena de origen prehispánico.” En: *Anales del Museo de América*, No. 12. Madrid, pp. 9-34.

MACKEY, Carol.

- 2001 “Los dioses que perdieron los colmillos.” En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Vol. 2. Lima: Banco de Crédito, pp. 111-157.

MAJLUF, Natalia; Luis Eduardo WUFFARDEN y otros

- 2001) *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la fotografía. Perú 1842-1942*. Lima: Fundación Telefónica – Museo de Arte de Lima.

MAJLUF, Natalia

- 2005 “De la rebelión al museo: genealogías y retratos de los incas, 1781-1900.” En: *Los incas, reyes del Perú*. Lima: Banco de Crédito, pp. 253-319.

MAKOWSKI, Krzysztof.

- 2000 “Las divinidades en la iconografía Mochica”. En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
2000 “Los seres sobrenaturales en la iconografía Paracas y Nasca.” En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Lima: Banco de Crédito, pp. 277-312.

MAKOWSKI HANULA, Krzysztof.

- 2001 “El panteón Tiahuanaco y las deidades con báculos.” En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Vol. 2. Lima: Banco de Crédito, pp. 67-110.

MAMANI YUJRA, Martín

- 2006 “Pachamama e identidad aymara en el proceso de inculturación.” En: *Yachay*. Revista de Cultura, Filosofía y Teología. Cochabamba: Instituto Superior de Estudios Teológicos, Universidad Católica Boliviana. Año 23, No. 43, Primer semestre, pp. 47-80.

MARTÍNEZ CERECEDA, José L.

- 1995 *Autoridades en los Andes, los atributos del Señor*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar

- 1985 *Trujillo del Perú*. Tomo II. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana.
1991 *Trujillo del Perú*. Tomos IX. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica. Agencia de Cooperación Internacional.

MENDIZÁBAL LOSAK, Emilio

- 1989 *Estructura y función en la Cultura Andina*. Lima: UNMSM.

MORRIÑA RODRIGUEZ, Oscar

- 1982 *Fundamentos de la forma*. La Habana: Universidad de La Habana, Facultad de Letras y Artes, Departamento de Arte.

MUJICA PINILLA Ramón

- 2002 "Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano." En: *El Barroco Peruano*. Lima: Banco de Crédito, pp. 1-57.

MUJICA PINILLA Ramón

- 2003 *El Barroco Peruano 2*. Lima: Banco de Crédito (Colección Arte y Tesoros del Perú).

MURUA, Fray Martín

- 1962 *Historia General del Perú. Origen y descendencia de los Incas*. Tomo I, Madrid: Colección Biblioteca Americana Vetus "Instituto Gonzalo Fernández de Oviedo".

NOLTE MALDONADO, Rosa María Josefa

- 1991 *Qellcay. Arte y vida de Sarhua*. Lima: Terra Nuova.

O'PHELAN GODOY, Scarlett

- 1997 *Kurakas sin sucesiones: del cacique al alcalde de indios (Perú-Bolivia. 1750-1835)*. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

PANOFSKY, Erwin

- 1972 *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

PAREDES OPORTO, Martín

- 2001 "Asedios al indigenismo." En: *Quehacer*, No. 128, enero-febrero, Lima.

PATRONATO PLATA DEL PERU

- 1997 *Plata y plateros del Perú*. Lima.

PÉREZ GALÁN, Beatriz

- 2004 *Somos como Incas. Autoridades tradicionales en los Andes peruanos*. Madrid: Iberoamericana.
2008 "Alcaldes y Kurakas. Origen y significado cultural de la fila de autoridades indígenas en Pisac (Calca, Cuzco)." *Bulletin de l'Institut Français d'Etudes Andines*, Tome 37, No. 1. Lima, pp. 245-255.

PLASENCIA SOTO, Rommel

- 2001 "Conflicto y reciprocidad en los pueblos andinos. El caso de Angaraes." *Revista Española de Antropología Americana*, No. 3. Madrid, pp. 261-273.

POSNANSKY, Arthur

- 1913 “El signo escalonado en las ideografías americanas con especial referencia á Tiahuanacu.” En: *International Congress of Americanists*, Part II. London: Harrison and Sons, pp. 280-292.
- RAMÍREZ LEÓN, Luis C.
2006 “La vara de mando en el Perú Antiguo.” En: *Tesis*. No. 1, Unidad de Post Grado de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la UNMSM. Lima, pp. 111-127.
- RIEGL, Alois
1980 *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- ROEL MENDIZÁBAL, Pedro et al
2006 *Proyecto Qhapaq Ñan. Informes de investigación etnográfica. Pueblos y Culturas en las rutas del Qhapaq Ñan. Huancavelica, Lima, Junín, Cerro de Pasco, Huanuco y Ancash*. Vol. II. Lima: Dirección de Registro y Estudio de la Cultura del Perú Contemporáneo, INC.
- QUIJADA JARA, Sergio
1981 *Estampas Huancavelicanas*. Lima: Dugrafis S.R.L., 2da. Ed.
- ROSTOWROWSKI, María.
2001 “La religiosidad andina.” En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Vol. 2. Lima: Banco de Crédito, 2001, pp. 185-221.
2004 *Incas. Enciclopedia Temática del Perú*. Lima: El Comercio.
- ROWE, John
1954 “Movimiento Nacional Inca del siglo XVIII.” En: *Revista Universitaria*. No. 107, 2do semestre. Cusco: Universidad Nacional San Antonio de Abad, pp. 17-47.
- SALA I VILA, Nuria
1990 “De inca a indígena: cambio en la simbología del sol a principios del siglo XIX.” *Allpanchis Phuturinga*, Vol. II, Nos. 35-36. Lima: Instituto Pastoral Andina, pp. 599-633.
- SALAZAR, Lucy C. Richard BURGUER
2000 “Las divinidades del universo religioso Cupisnique y Chavín.” En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Lima: Banco de Crédito, pp. 29-70.
- SILVERMAN, Helaine
2000 “Nasca: geografía sagrada, ancestros y agua.” En: *Los Dioses del Antiguo Perú*. Lima: Banco de Crédito, pp. 239-275.
- SPALDING, Karen
1981 “Resistencia y adaptación: el gobierno colonial y las élites nativas.” En: *Allpanchis Phuturinga*, Vol. XV, No. 17-18. Lima: Instituto Pastoral Andina, pp. 5-21.
- STASTNY, Francisco
1981 *Las artes populares del Perú*. Madrid, Ediciones EDUBANCO.
- STEIN, William W.
1961 *Hualcan: life in the Highlands of Peru*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
1988 *El levantamiento de Atusparia. El movimiento popular ancashino de 1885: un estudio de documentos*. Lima: Mosca Azul Editores S. R. L.
- TAMAYO HERRERA, José
1992 *Historia General del Qosqo*. Cusco: Municipalidad del Qosqo, 3 Tomos.

TAULLARD, A.

1941 *Platería Sudamericana*. Buenos Aires: Peuser Ltda.

TAYLOR, E.

2001 *Huarochiri: Ritos y Tradiciones*. Lima: IFEA.

2001b *Huarochiri: manuscrito quechua del siglo XVII*. Lima: IFEA.

TAURO DEL PINO, Alberto

2001 *Enciclopedia ilustrada del Perú*. Lima: Peisa y Empresa Editora El Comercio S. A.

TAUZIN CASTELLANOS, Isabelle

2003 “La imagen en *El Perú Ilustrado* (Lima, 1887-1892).” En: *Bulletin d’Institut Français d’Etudes Andines*. Lima, Tome 32, No. 1, pp. 133-149.

TELLO, Julio C.

1923 “Wira-Kocha.” En: *Inca*. Lima: Revista trimestral de estudios antropológicos, órgano del Museo de Arqueología de la Universidad Mayor de San Marcos. Vol. I, No. 1.

URBANO ROJAS, Jesús y Pablo MACERA

1992 *Santero y caminante. Santururaj – Ñampurej*. Lima: Editorial Apoyo.

URRUTIA Jaime

2003 “Cambios y permanencias comunales en medio siglo: revisita a un texto olvidado.” En: *Debate Agrario*, No. 35. Lima: Centro Peruano de Estudios Sociales, pp. 185-194.

VVAA.

1991 *Los Incas y el Antiguo Perú. 3000 años de historia*. Madrid, Sociedad Estatal Del Quinto Centenario, 2 tomos.

VVAA.

1992 *Artesanía Peruana. Orígenes y evolución*. Lima: Allpa.

VALCARCEL, Luis E.

1925 *Del Ayllu al imperio. La evolución político-social en el antiguo Perú y otros estudios*. Lima: Editorial “Garcilaso”.

1932 “Arte Antiguo Peruano. I. Vasos de madera del Cusco. II. El personaje mítico de Pukará.” *Revista del Museo Nacional*, Tomo I, No. 1, pp. 3-30.

1939 *Cuentos y leyendas inkas*. Lima: Imprenta del Museo Nacional.

1964 *Historia del Perú Antiguo*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, Tomo I.

1981 *Memorias*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

VALLADOLID RIVERA, Julio

1991 “Agroastronomía Andina.” En: *Actas y Memorias Científicas*. Vol. I, XI. Congreso Nacional de Folklore, Huancayo, 19-23 de agosto.

VÁSQUEZ ALONSO, Mariano José

2001 *Enciclopedia del esoterismo*. Barcelona: Hermética.

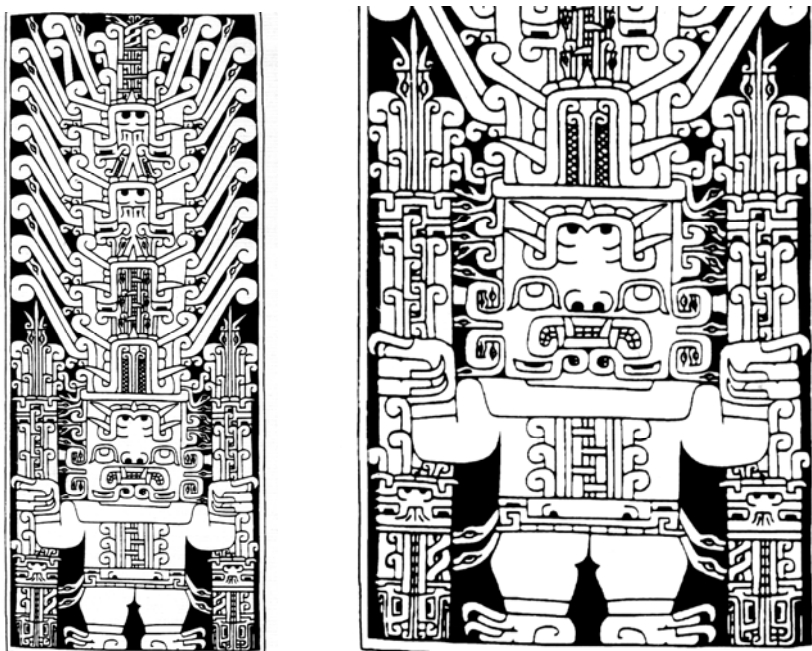
VILLEGAS ROBLES, Roberto,

2001 *Artesanías Peruanas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Garcilaso de la Vega.

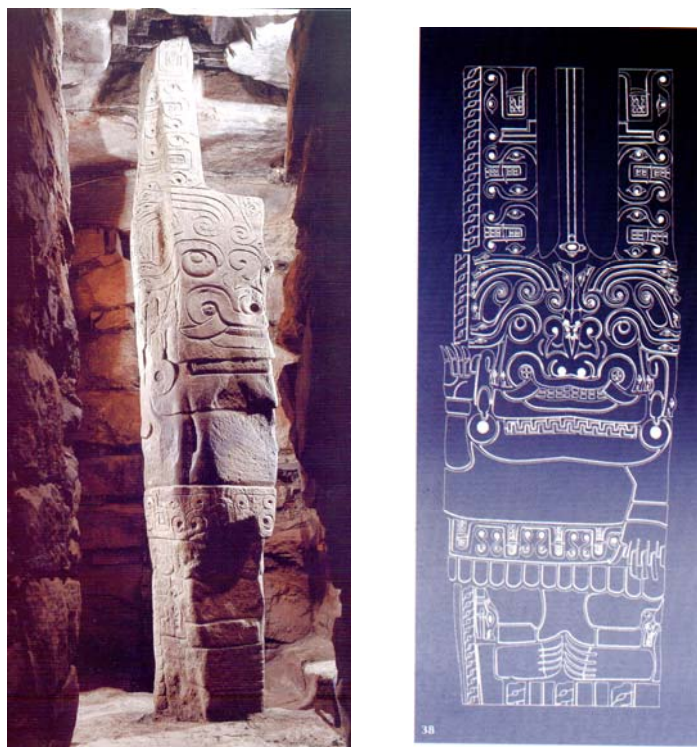
YACOVLEFF, Eugenio

1933 “Arte plumaria entre los antiguos peruanos.” Lima: *Revista Del Museo Nacional*, Tomo II, No. 1, pp.137 – 158.

ILUSTRACIONES



Figs. 1, 1a. Estela de Raymondi con la “Divinidad de los Báculos”, Chavín. (Fuente: Salazar y Burguer, 2000:55)



Figs. 2 y 2a. Lanzón de Chavín al interior del Templo Viejo de Chavín de Huantar y dibujo del Lanzón (Fuente: Salazar y Burguer, 2000: 45 y 50).

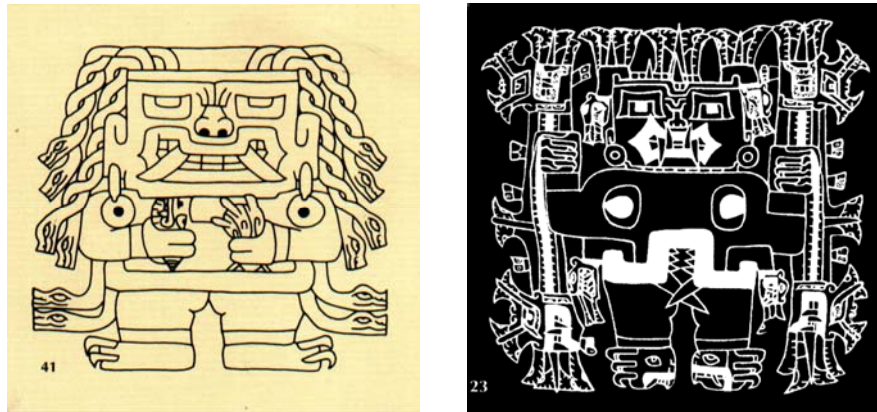
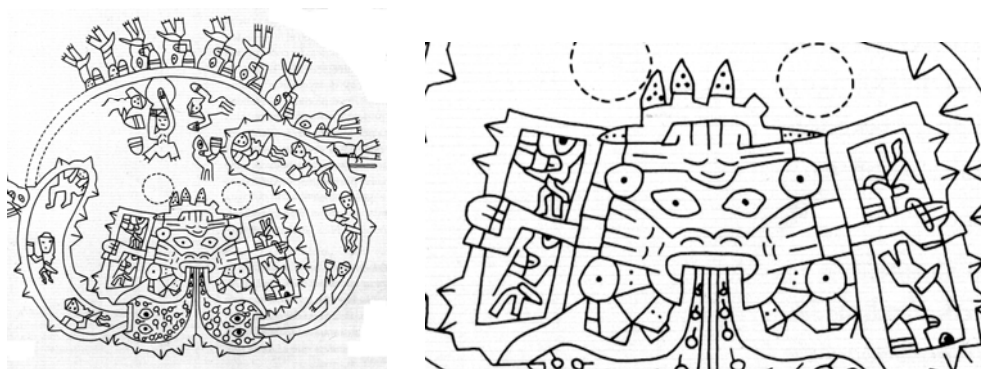


Fig. 3. Dibujo del “Dios sonriente” llevando en sus manos una concha Spondylos (izquierda) y un strombus (derecha), se encuentra en la Plaza Rectangular del Templo Nuevo de Chavín de Huantar. (Salazar y Burguer, 2000: 52).

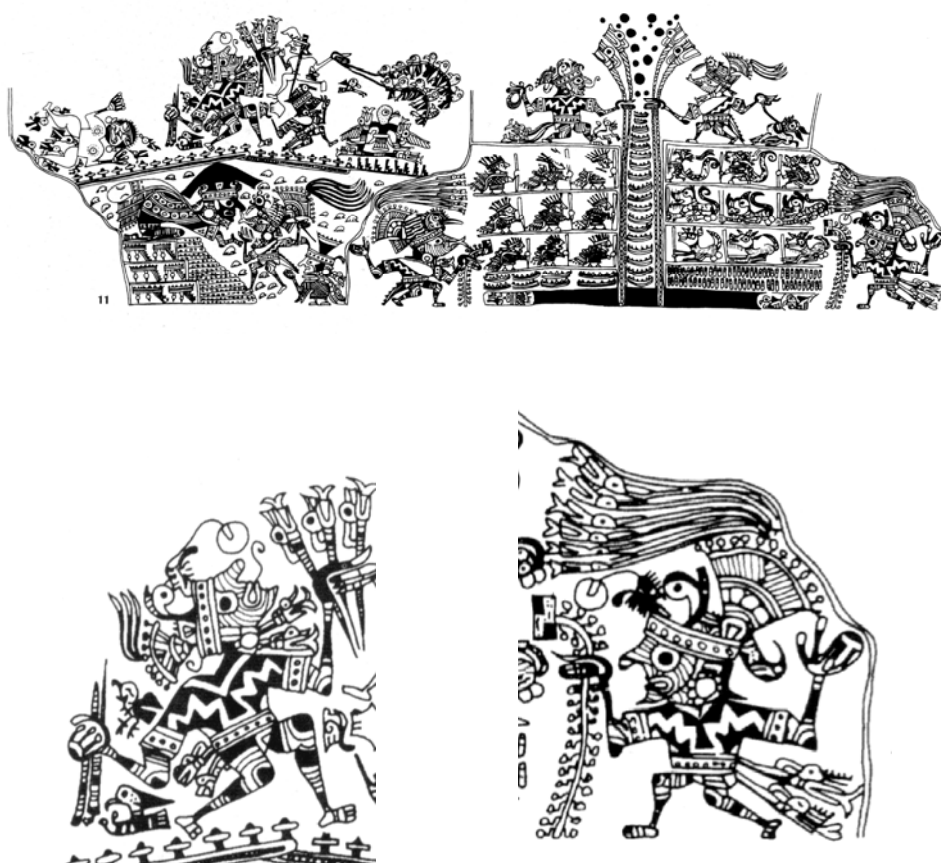
Fig. 4. Representación de una divinidad femenina chavín con báculos y vagina dentada. Detalle de un textil pintado de Carhua. (Rostworowski, 2001: 213).



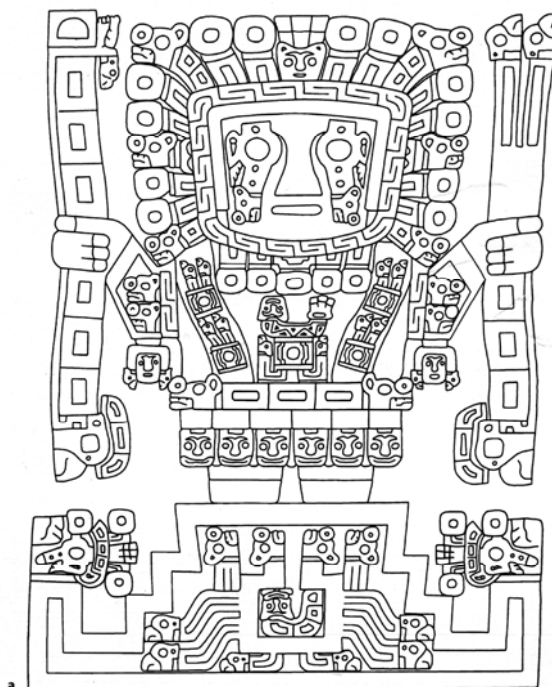
Figs. 5, 5a y 5b. *Divinidad con varas de un manto bordado*. Paracas Necrópolis. Museo Nacional de Arqueología y Antropología e Historia del Perú (Makowski, 2000: 283).



Figs. 6, 6a. Dibujo de una máscara de ancestro mítico con rasgos felínicos de cuya boca emergen dos apéndices; igual número de filas con hombres y mujeres muertos que transitan en el interior de los apéndices cargando recipientes con líquido. Estilo Nasca Prolífero (SILVERMAN, 2000: 265)



Figs. 7, 7a y 7b. “Escena del entierro” muy semejante con la Portada del Sol de Tiahuanaco, en el lado derecho con los seres antropomorfos que representan a las naciones. Pachacamac es representado por los mochicas con la “cara arrugada” (Rostowrowski, 2001: 199).



Figs. 8 y 8a. Dios de las varas en la Portada del Sol en Kalasasaya y dibujo del mismo (Makowski, 2001: 66 y 77).

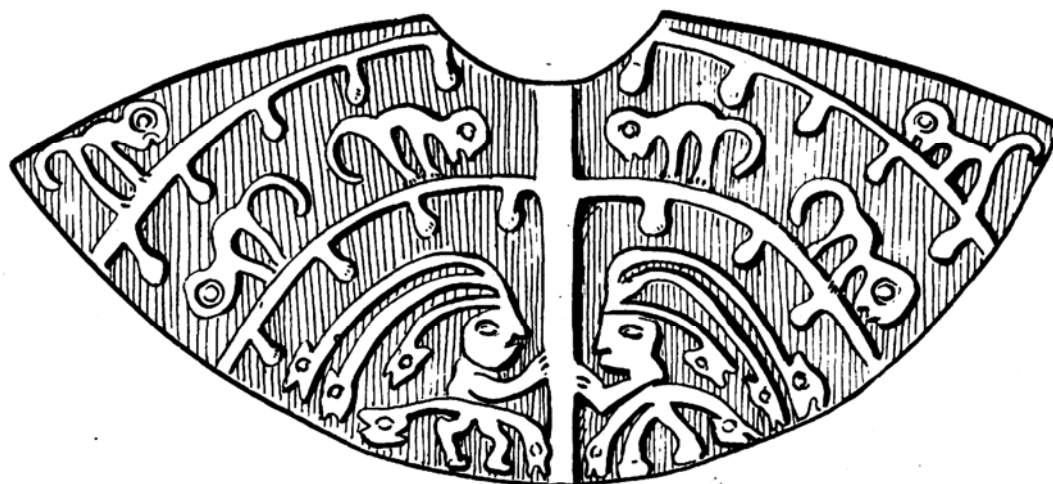


Fig. 9. Pareja divina, solar-lunar, con el árbol de la fertilidad o árbol sagrado cargado de frutos y con monos, estrechamente vinculado a la fructificación de la tierra. (Carrión Cachot, 1959:16).

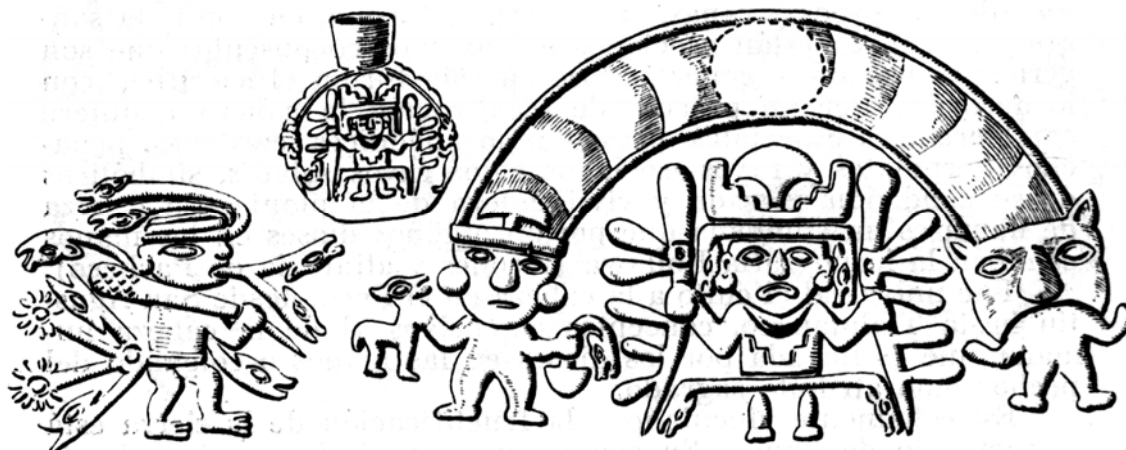


Fig. 10. Dios de la Fertilidad debajo del cuerpo dentado del dragón bicéfalo que forma un arco, provisto de un cinturón de serpiente, sosteniendo en ambas manos dos cetros con rayos transformados en choclos. Espécimen. 1/1172 del Museo Nacional de Arqueología y Antropología e Historia del Perú (Carrión Cachot, 1959).



Fig. 11. Dios agrícola con palas relacionado al maíz. Vasija Chimú-Lambayeque, c. 1300. Museo Amano (Kusch, 1970, fig. 117).



Fig. 12. *Deidad Solar con rayos en forma de choclos* (Carrión Cachot, 1959: 73). Cuando el Dios de la Fertilidad adopta el aspecto de una Deidad Solar, sus rayos se transforman en frutos de maíz, igualmente sus cetros, emblema de su poder generador.



Fig. 13. Ídolo de Pachacamac (Dulanto, 2001: 160).

Fig. 13a. Detalle del ídolo Pachacamac (Rostowrowski, 2001: 195).

Fig. 13b. Asistente de la divinidad portando dos varas relacionado a la protección del maíz (Dulanto, 2001: 168).



Fig. 14. Deidad de la cultura Lambayeque bajo techo. (Mackey, 2001: 128)

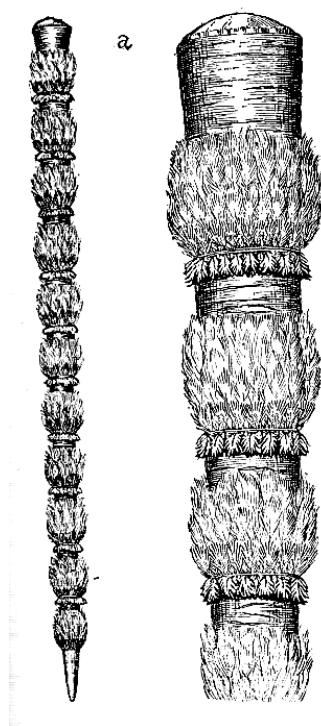


Fig. 15. Dibujo de bastón ceremonial o vara Paracas (Yacovleff, 1933: 157).

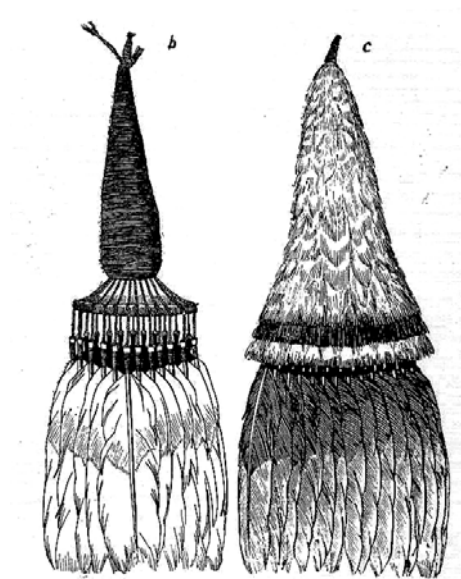


Fig. 16. Pendientes de plumas Paracas (Yacovleff, 1933: 157).



Fig. 17, 17a, 17b. Bastón de mando que muestra abrazaderas de plata. Cultura Paracas (400-200 d. C). Colección Enrico Poli (Del busto Duthurburu, 1996: 23)



Figs. 18, 18^a, 18b Vara o bastón ceremonial Paracas (400-200 d. C). Procede de Ocucaje, Ica. Alto: 0.76 cm, madera con anillos de metal (¿plata y cobre?), sujetos con clavos, puño incompleto, le falta el remate o coronación, posiblemente de metal, policromado con colores ocre amarillo y rojo. El estado de conservación es pobre: la vara está rota en la parte inferior que se presenta astillada. Las placas de metal se han perdido casi en su totalidad y los colores también y se presume que puede estar repintado con esmalte. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, 69-11.



Fig. 19, 19a. *Vara helicoidal* Paracas. Colección del Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Figs. 20, 20a, 20b. Bastón del grupo étnico Conibo, c. 1920-40. Familia Pano del Alto Ucayali. Madera tallada con una serpiente en alto relieve acechando un pájaro. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, JR00884MC. Estado de conservación: al parecer la vara tuvo un color claro blanquecino que se ha desprendido, la serpiente está pintada de negro, posiblemente con *huito*.



Fig. 21. Varas de Ancón (Kaulicke, 1997: Fig. 75).



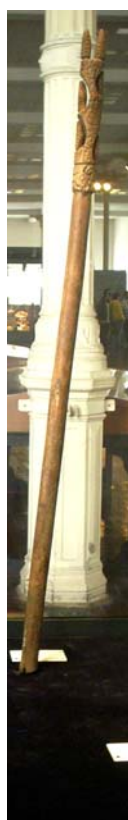
Figs. 22, 22a. Cetro del Señor de Sipán. Cultura Moche (100-750 d.C.) Colección Enrico Poli. “Cuchillo ceremonial con vástago y hoja de plata y gran coronación de oro en forma de pirámide trunca que encierra percutores de cobre para servir de sonaja.” Huaca Rajada, departamento de Lambayeque (Del Busto Duthurburu, 1996: 36).



Fig. 23. Representación pictórica del dios sembrador que adorna el mango de un bastón de madera muchik, descubierto por el Dr. Duncan Strong en el ajuar de un sacerdote enterrado en el valle de Virú. Colección del MNAHP (Carrión Cachot, 1959: 58).



Figs. 24, 24a. *Bastón ritual Moche*. Madera tallada en forma de remo o lampa. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Figs. 25, 25a, 25b. *Vara Chancay con coronación de choclos*, 1000-1400Dc. Alto: 90 cms aprox. Museo de Arte de Lima (IV-2.3.591).



Figs. 26, 26a *Vara Chimú con divinidad con tocado calado y dos felinos sentados*. 1100-1400 d. C., 70 cms de alto Aprox. Madera tallada. Museo de Arte de Lima (IV.2.3.588).



Figs. 27, 27a. *Vara Chimú con felino y cuatro pináculos semejantes a cantarillos en la coronación*. Alto 90 cm aprox. Museo de Arte de Lima (IV-2-3-587).



Fig. 28. Cetro con felino sentado con cabeza trofeo. Chimú (1100-1400 d.C.), 50 cms aprox. Museo de Arte de Lima (IV-2-3-26).



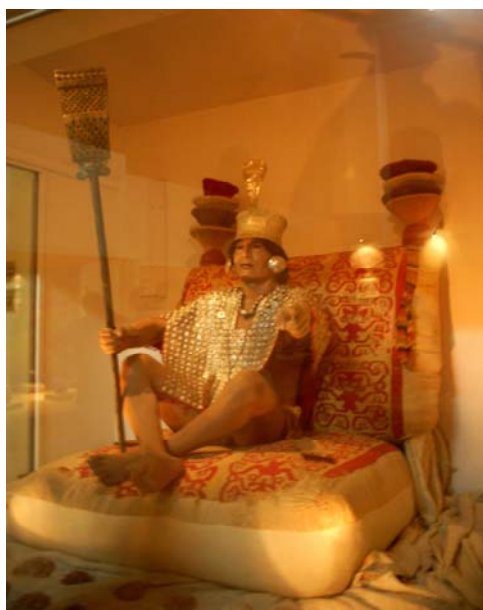
Figs. 29, 29a. *Cetro*. Madera, alto: 131 cms; ancho: 9.5 cms. Cultura Ica-Chincha. Periodo Intermedio Tardío, 1100-1470 d.C., G. E. M. Gotemburgo (Fuente: VVAA, 1991: Fig. 304).



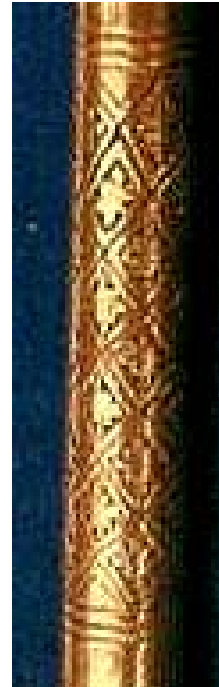
Figs. 30 y 30^a. Vaso-embudo Tiahuanco y dibujo del pormenor de la parte superior con la deidad suprema (Posnansky, 1913: Plate III).



Fig. 31. Figs. 31. *Paccha* ceremonial. Siglo XVIII, Museo Inka. Universidad Nacional de San Antonio de Abad. Cusco (Flores Ochoa et al, 1998: 52).



Figs. 32, 32a. Soberano Chimú con vara de mando y detalle de la coronación de la vara. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.



Figs. 33 (a, b, c.). Bastón de mando. Colección Gobierno del Perú. Madera y oro. Longitud: 117 cms. Cultura Chimú o Chimú- Inca. Periodo Intermedio Tardío u Horizonte Tardío. Museo de América, Madrid (Fuente: VVAA, 1991: Fig. 275).



Fig. 34. *Ajuar funerario*. S. XVIII. (Martínez Compañón: *Trujillo del Perú*. Tomo IX, 1991, Fol. 12).

Fig. 35. *Ajuar funerario*. (Martínez Compañón: *Trujillo del Perú*. Tomo IX, 1991, Fol. 14)



Fig. 36. *Kero*, 1535. Madera policromada, 20 cms. Cuzco. Colección Privada (Kusch, 1970: 46).



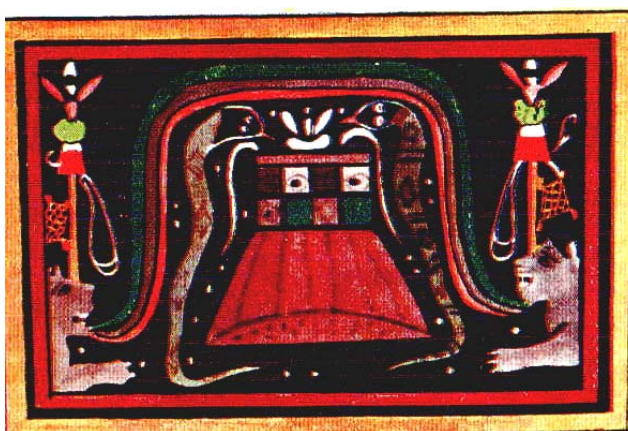
Fig. 37, 37a. Inca según Fray Martín de Murúa.



Fig. 38, 38a. Inca Manco Capac portando el tupayauri en la mano derecha. (Huamán Poma de Ayala, Tomo I; Larrea, 1941).



Fig. 39. *Yauri* de bronce procedente del Cusco (Tomado de Larrea, 1941: 26).



Figs. 40 (a, b, c, d). Reproducción de kero y sus partes. Presenta abajo una decoración sencilla de flores de cantuta, en la parte media tres otorongos en alto relieve y el tercio superior es en forma de cruz, en cuyos planos frontales se presentan el Inca y en su lado opuesto la Coya, y en los otros dos planos el escudo real o *mascaypacha* (Valcárcel, 1932: 12).

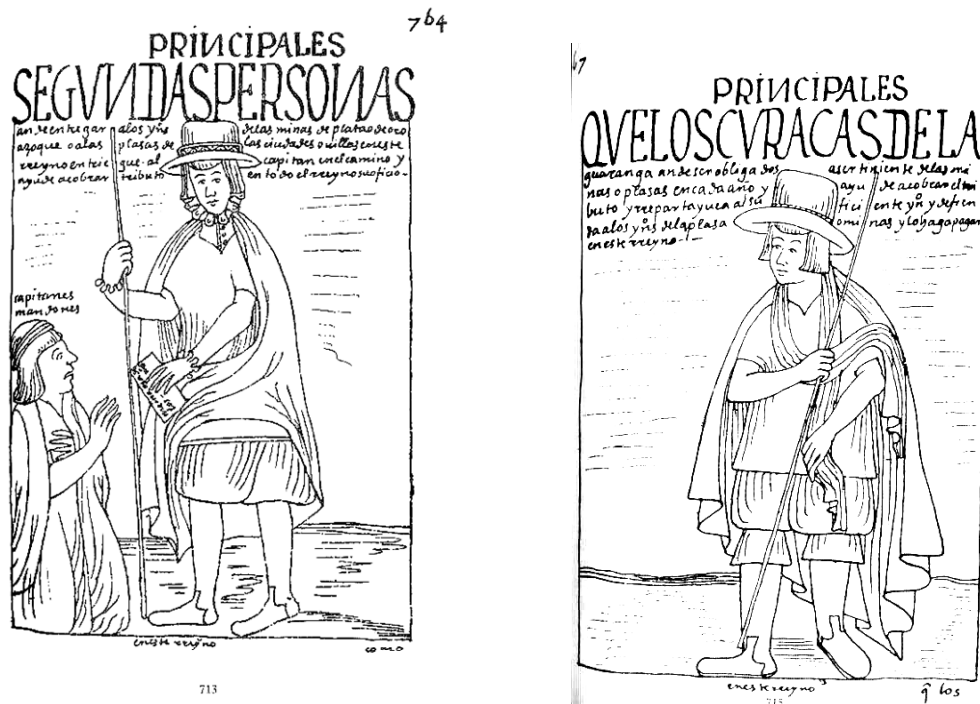


Fig. 41. *Alcalde de Corte de Hanan Cusco Inga / Capac apo uatac* (“señor principal apresador”), en el momento en que se dispone a actuar (Guamán Poma de Ayala, 1980, Tomo I: 315)

Fig. 42. *Alguacil Mayor / Chacnai camaioe o Chaqnay kamayuq* que significa torturador, o también llamado *Uatay camayoc* o apresador, (Guamán Poma de Ayala, Tomo I: 3156).



Fig. 43. *Tocricoc* o corregidor de provincias, es decir, oficial real o gobernador. (Guamán Poma de Ayala, 1980, Tomo I: 318).



Figs. 44 y 45. *Kurakas* o mandones, clasificados según la cantidad de indios tributarios: quinientos indios tributarios o *pisqa pachaca kamachikuq*, llamados segundas personas del cacique principal. (Guamán Poma de Ayala, 1980, Tomo II: 713 y 715).



Fig. 46. Alcalde Mayor de Cabildo (*tocticoc*). Usualmente un curaca de 500 tributarios. Colaborador del corregidor y sujeto al cacique principal (Guamán Poma de Ayala, Tomo II: 738).



Fig. 47. *Alcaldes ordinarios* (camiua). Llamados también alcaldes de campo (Guamán Poma de Ayala, Tomo II: 740).



Fig. 48. *Regidor* (surcococ) o *administrador despensero* (Waman Poma de Ayala, Tomo II: 746).



Fig. 49. *Alguacil mayor* (Quillis cachi). Cumplían funciones de policía. (Guamán Poma de Ayala, Tomo II: 748).



Fig. 50. *Pregonero*, *alcaide* y *verdugo* (Mayo zanco). Recuerda en sumo grado a las autoridades del tiempo de los incas (Guamán Poma de Ayala, Tomo II: 750).



Fig. 51. El administrador: mayordomo de la iglesia, cofradía y hospital (Guamán Poma de Ayala, Tomo II: 752).

Fig. 52. Administrador, teniente general de corregidor y protector de provincia (*Capac apo suyoyoccona*) (Guamán Poma de Ayala, Tomo II: 750/754).

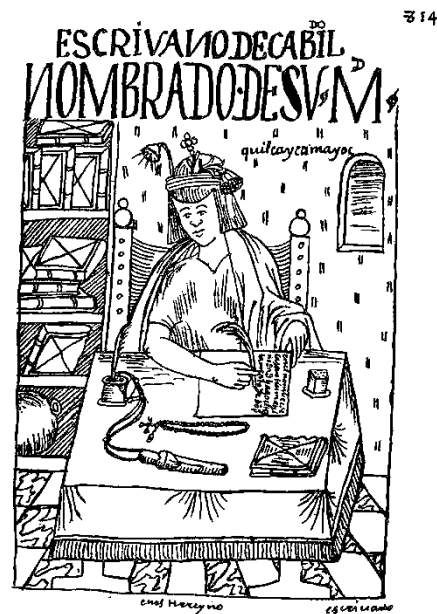


Fig. 53. Mensajero del correo o chasque (Guamán Poma de Ayala, Tomo II: 757).

Fig. 54. Escribano público (*quilcay camayoc*) (Guamán Poma de Ayala, Tomo II: 759).



Fig. 55. *El Corregidor Pérez*, *Serie del Corpus Christi*, 1674-1680. Óleo sobre lienzo, Cusco (Dean, 2002: Fig. 19).



Fig. 56. *Matrimonio de Don Martín de Loyola con Doña Beatriz Ñusta*, pintado a fines siglo XVII en el Cusco (Mujica et al, 2002: 208).

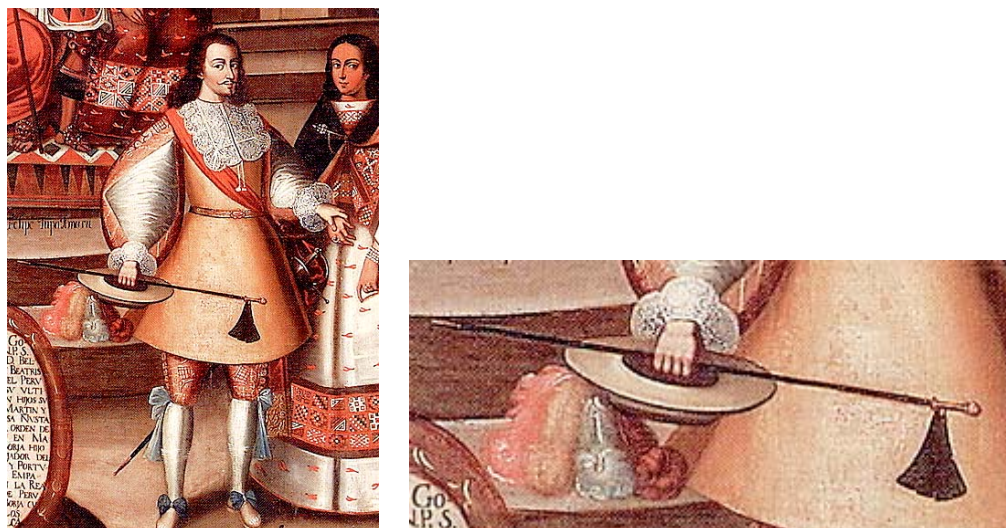


Fig. 56a, 56b. *Matrimonio de Don Martín de Loyola con Doña Beatriz Ñusta* (pormenores).

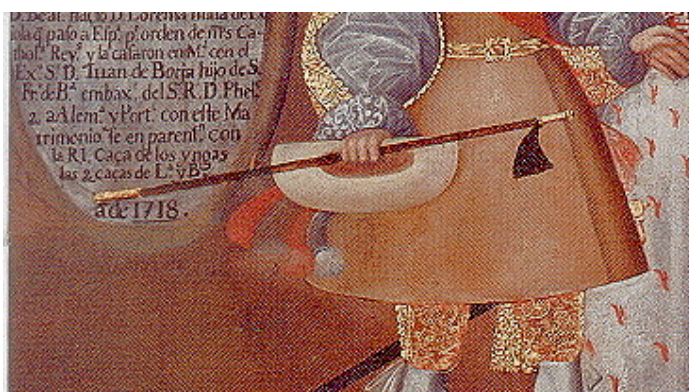


Fig. 57, 57a. *Matrimonio de Don Martín de Loyola con Doña Beatriz Ñusta*, 1718. Óleo sobre lienzo, Escuela Cusqueña. Museo Pedro de Osma (Mujica et al, 2002: 211).



Fig. 58. *Matrimonio de la Ñusta Beatriz*. Segunda mitad del siglo XVIII, Cusco. Beaterio de Copacabana, Lima (Mujica et al, 2002: 214).



Fig. 59. *Genealogía de los incas con los monarcas españoles como sucesores*. Segunda mitad del siglo XVIII, Cusco. Beaterio de La Virgen de Copacabana de Lima (Mujica et al, 2002).



Fig. 59 (a, b). *Genealogía de los incas con los monarcas españoles como sucesores*, de la 2da mitad del siglo XVIII (pormenores). Beaterio de La Virgen de Copacabana de Lima.



Fig. 60, 60a. Cristobal de Aguilar, *Retrato del virrey José Antonio de Mendoza Caamaño y Sotomayor marqués de Villagarcía*. Óleo sobre lienzo, siglo XVIII (1736-1746). Escuela limeña. Museo Nacional de Arqueología e Historia del Perú (Estabridis, 2003: 141).



Figs. 61, 61a. José Joaquín Bermejo, *Retrato del virrey José Antonio Manso de Velasco, Conde de Superunda*. Óleo sobre lienzo, mediados del siglo XVIII. Escuela limeña. Museo Nacional de Arqueología e Historia del Perú. (Estabridis, 2003: 142).



Figs. 62, 62a. Cristóbal de Aguilar, *Retrato del virrey Manuel de Amat y Junyent*. Óleo sobre lienzo, 1769. Escuela limeña. Monasterio de las Nazarenas (Estabridis, 2003: 142).



Figs. 63, 63a. Cristóbal Lozano, *Virrey Manual de Amat y Junyent*. Óleo sobre lienzo, siglo XVIII. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Lima (Estabridis, 2003: 142).



Figs. 64, 64a. Retrato del virrey Ambrosio O'Higgins, marqués de Osorno. Pedro Díaz. Óleo sobre lienzo, 1798. Escuela limeña. Museo Nacional de Arqueología e Historia del Perú. (Estabridis, 2003: 142).



Figs. 65, 65a. Pedro Díaz, *Retrato del virrey Fernando de Abascal, marqués de la Concordia*. Óleo sobre lienzo, 1804. Escuela limeña. Museo de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Estabridis, 2003: 133).



Figs. 66, 66a, 66b. Portada de la *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano* de Antonio de Herrera, 1615 (Fane, 1996: 625).



Fig. 65c. Pormenores de la Portada de la *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano* de Antonio de Herrera, 1615 (Fane, 1996: 625).



Figs. 67, 68, 69 y 70. Retratos de Incas, basados en el grabado de la Portada de la *Historia general de los hechos de los castellanos en las islas y tierra firme del mar océano* de Antonio de Herrera, 1615 (Fane, 1996).



Fig. 71 y 71 a. Pormenor del cuadro *Matrimonio de Don Martín de Loyola con Doña Beatriz Ñusta*, Fines siglo XVII. Óleo sobre lienzo, Escuela Cusqueña. Iglesia de la Compañía, Cusco. (Mujica et al, 2002).



Figs. 72. *Corpus Christi: Altar con la Defensa de la Eucaristía*, Siglo XVII (tercer tercio). Atribuido a Basilio de Santa Cruz Pumacallao. Óleo sobre lienzo. Museo de Arte Religioso, Cusco. (Mujica et al, 2002: 283).

Fig. 73. Anónimo: *Parroquia de San Sebastián, serie del Corpus Christi*, c. 1674-1680. Cusco (Dean, 2002: Fig. 12).



Fig. 74, 74a, 74b, 74c, 74d. Pormenores del lienzo: *Genealogía de los incas con los monarcas españoles como sucesores*. Escuela Cusqueña, Beaterio de La Virgen de Copacabana, Lima. (Mujica et al, 2002).



Fig. 75, 75a. *Inca sobre el torreón*. El *tupayauri* culmina en una forma semejante a la mazorca del maíz Lienzo sobre tela. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana.



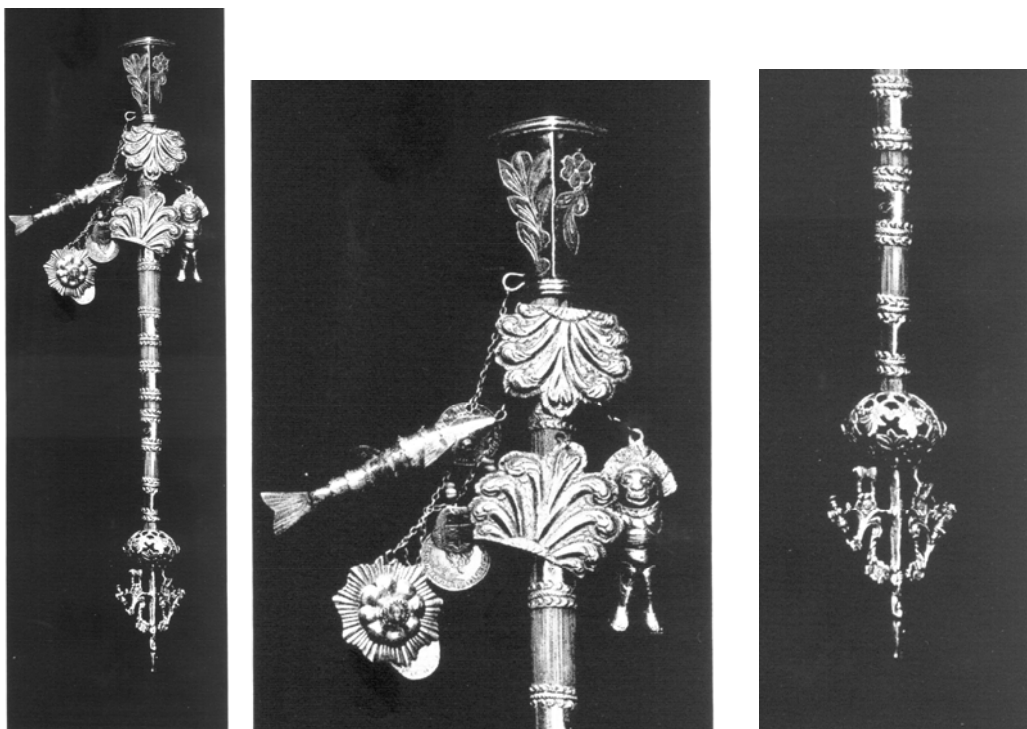
Fig. 76, 76a. *Ñusta Chanincoricoca*, Siglo XVIII. Óleo sobre lienzo, 78 x 65 cm. Museo Inca de la Universidad de San Antonio Abad, Cusco.



Figs. 77, 77a. *Inca Tupac Amaru I*. Óleo sobre lienzo. Escuela Cusqueña. Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú (Majluf, 2005: 292).



Fig. 78, 78a. *La sucesión de Incas*, c. 1800. Pormenor de la vara del Inka Manco Capac. Óleo sobre lienzo, 102.9 x 102.9 cms. Museo Pedro de Osma, Lima. (Majluf, 2005: 292).



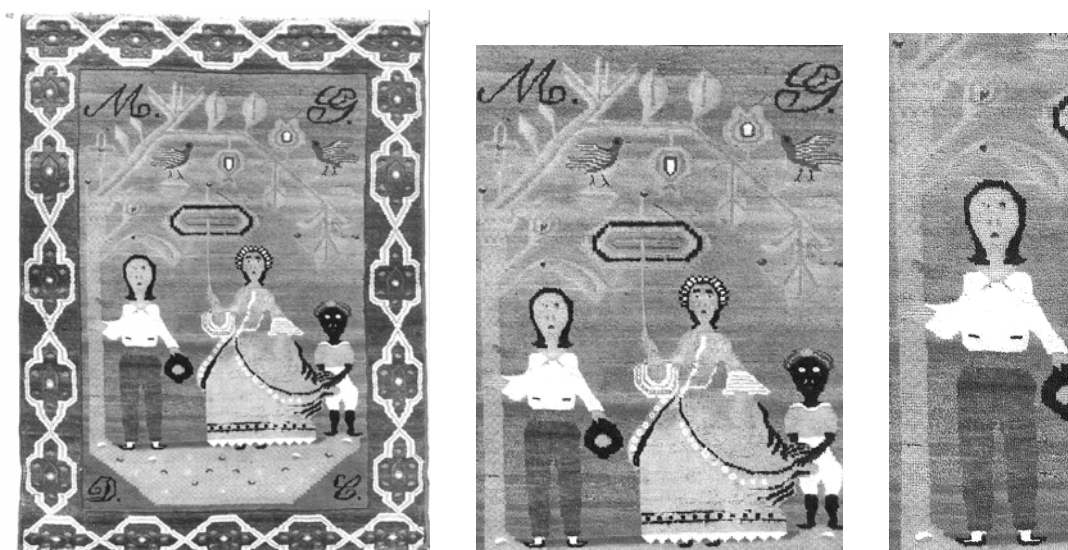
Figs.79, 79a y 79b. *Pequeño bastón de mando de alcalde con numerosos amuletos y dijes*. Todo de plata. Procedencia Alto Perú, Época colonial, Alto: 52 cms. (Taullard, 1941: Fig. 116).



Fig. 80. *Alfombra de altar*. Urdimbre de algodón y trama de lana, 159 x 129 cms. Procedente de Arequipa, siglo XVIII. Colección del Brooklyn Museum, Nueva York (Fane, 1996: Fig. 63).



Figs. 80a y 80b. Parte central con florero y sirenas músicos, y orla circundante con roleo de vid, cabeza zoomorfa y granadas. Fig. 79c. Cenefa inferior. Fig. 79d. Pareja de curaca con bastón de mando y esposa con flores. Pormenores de la Alfombra anterior Colección del Brooklin Museum, Nueva York (Fane, 1996: Fig. 63).



Figs. 81, 81a, 81b. *Alfombra*. Urdimbre de algodón y trama de lana, 79.5 x 39 cms. Procedente de Arequipa, siglo XVIII. Colección del Brooklin Museum, Nueva York (Fane, 1996: Fig. 62).

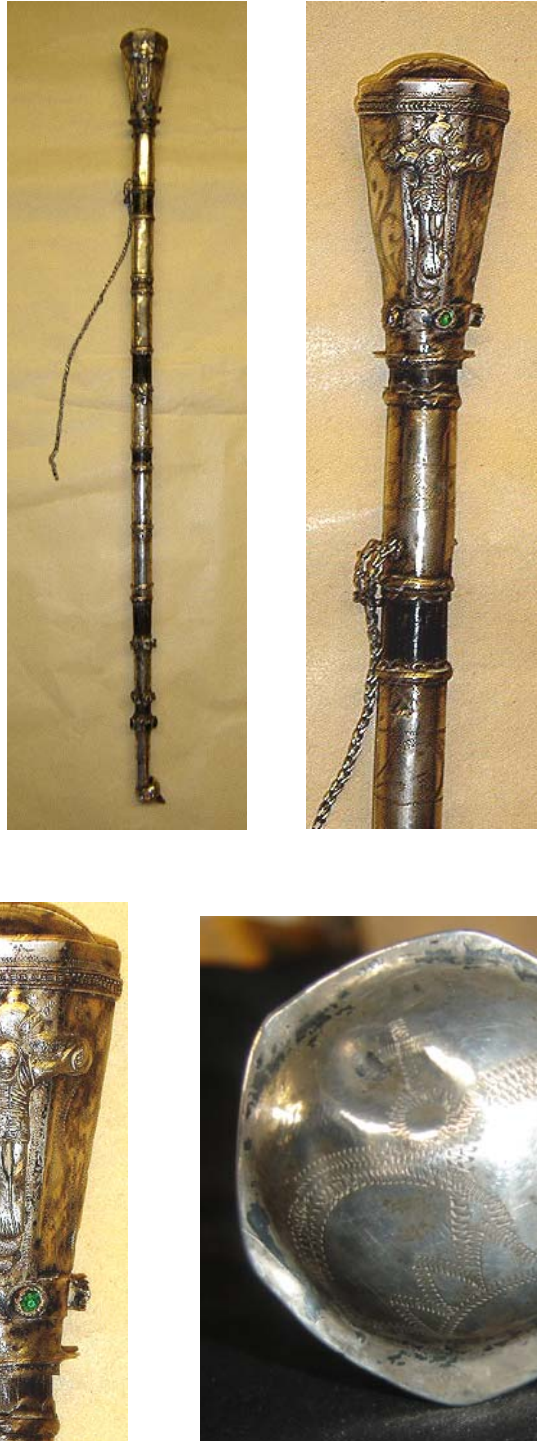


Fig. 82, 82a, 82b, 82c. Vara de mando. Alto: 74.6 cm. Madera de chonta, plata y piedras de colores o esmaltes. Fines del XVIII a primera mitad del siglo XIX, Cusco. Colección Museo Nacional de la Cultura Peruana, 2.2012.1 (Fotos: Silvana Vargas Machuca). El puño es un prisma hexagonal con remate semiesférico, con Cristo crucificado con la cruz tipo vegetal en uno de los lados, por ende el principal o frontis. Sobre la cubierta semiesférica una línea zigzagueante que recuerda a la hoja de la palma (chonta?) representa en la parte inferior una curva y sobre ella una quebrada que semejan a los rayos del sol, encima dos líneas curvas dentelladas que se entrecruzan y sobre el medio se levanta una pequeña curva y una cruz latina o cristiana. Al pie del pomo incrustaciones en *champlevé* de piedras o esmaltes en colores verde, celeste y rojo, con algunos faltantes.

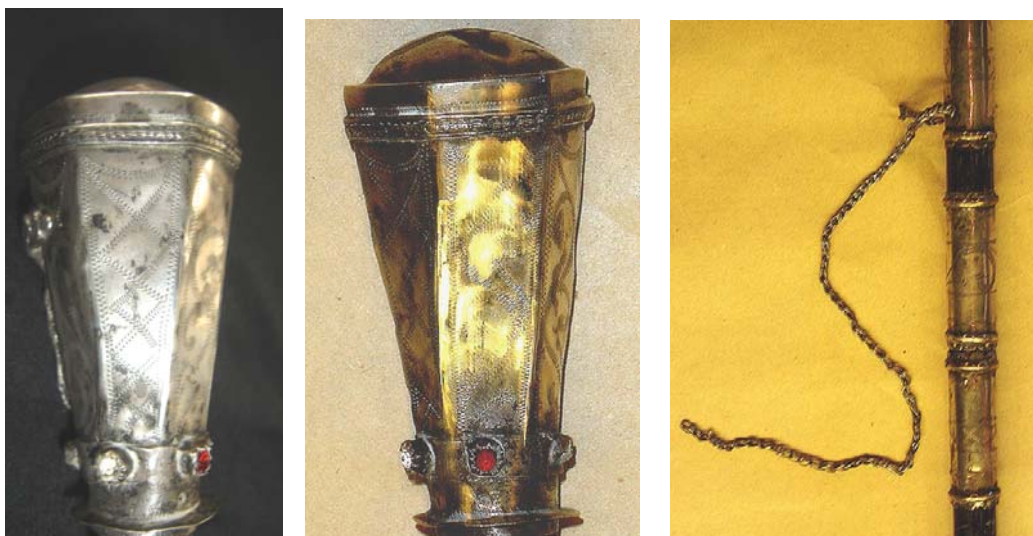
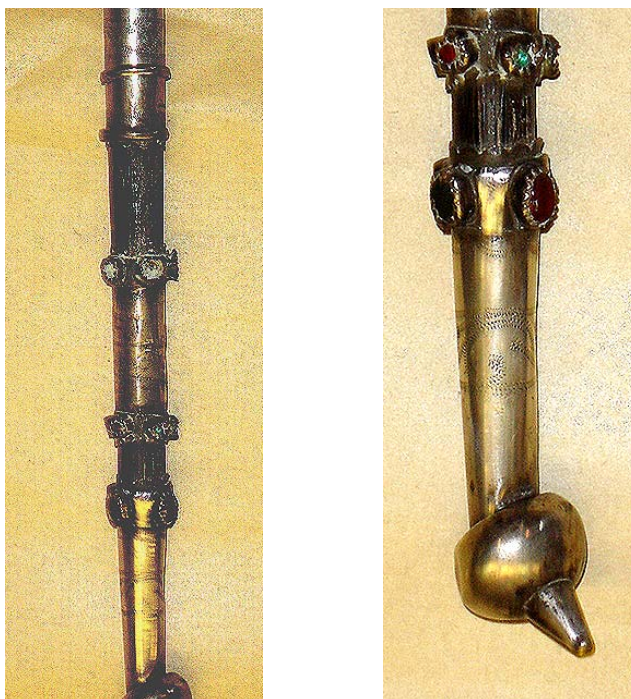


Fig. 82d, 82e, 82f. Pormenores: El lado posterior al Cristo crucificado presenta la doble línea dentellada cruzada formando rombos que simbolizan dos corrientes de agua y el *tincuy*, propio de las *pacchas*. En otro de los lados las líneas están formando vegetales con volutas.



Figs. 82g, 82h, 82i. Pormenores de la vara anterior. Del primer tramo de la vara se dan dos argollitas equidistantes de las cuales salen dos cadenitas que se unen para formar una sola. La vara es de chonta, madera liviana, oscura y dura, forrada con tramos de plata llana con extremos en filetes o anillos por unidades o en pares e intercalados con la madera desnuda que en este caso forman los siete anillos. Los enchapes de plata tienen sutiles incisiones mayormente en forma de rombos concatenados dispuestos horizontalmente.



Figs. 82 j, 82k. Pormenores de la vara de mando anterior. En la parte inferior en el penúltimo tramo de lámina metálica se dan ribetes con incrustaciones de piedras o esmaltes similares a los de arriba. La vara culmina en una cubierta de lamina incisa que culmina en una semiesfera con una punta cónica y presenta una incrustaciones de vidrios rojos más grandes que las anteriores.



Fig. 83, 83a. Urpu hallado en Machupichu con decoración de cruces de “Malta”. Inca. (Fuente: *El Comercio*, 17 de abril de 2008).



Fig. 84. “Alcalde yndio de valles”. Fuente: Martínez Compañón: *Trujillo del Perú*. Tomo II, 1985, Fol.49.

Fig. 85. “Alcalde yndio de Sierra” Fuente: Martínez Compañón: *Trujillo del Perú*. Tomo II, 1985 Fol 50.



Fig. 86. Avelino Ochoa: *El gobernador Sicuani*, c. 1928. Se observa a dos varayoc, cada uno tiene un crucifijo a modo de medallón que cuelga del cuello. (Majluf, 2001: 267).



Figs. 86 a, 86b, 86c, 86d. Pormenores de la fotografía anterior. El pomo es de forma prismática, tiene la imagen en relieve de una cruz sobre un pedestal con gradas, flanqueada por dos jarrones tipo *urpu*. La presencia del *urpu* o cántaro para la chicha revela la idea de que el pomo es un contenedor de agua o *paccha* y que por analogía convierte al resto de la vara en un canal comunicador con la tierra. La horquilla es ancha y no cuelga nada de ella porque seguramente el alcalde lleva ya como un collar el crucifijo. De los anillos o aros de la vara solamente se distingue que en el segundo hay un diseño en zigzag intercalando cuadrifolias. En la segunda vara de la horquilla parte una cadenilla que se bifurca entrecruzadamente, envolviéndola y conectándose con la punta de hierro helicoidal; por su forma de zigzag alude a la serpiente y por sus encuentros equidistantes simbolizan el *tincuy*, o el encuentro de lo masculino con lo femenino. Recuerda con mayor precisión a los canales de la *paccha* como transportadores de la chicha o del agua fecundante de la Pachamama.



Fig. 87, 87a. Martín Chambi: *Fiesta en la hacienda Angustura*, c. 1924-1930. Copia moderna en papel de gelatina de plata. (Majluf, 2001: 271). Destaca el *varayoc* al medio junto a otro que posiblemente solo lleva el chicote.



Fig. 88, 88a, 88b, 88c *Tres Varayoc de Pisac* (Kusch, 1970: 64). Deben ser alcaldes de alguna comunidad cercana a Pisac. Por la posición en que se presentan deben estar en relación a la jerarquía, es decir, con el alcalde mayor al medio. La vara del medio es la más adornada, el de la izquierda muestra la cadenitas que la envuelve, en cambio el primero, de la izquierda, se ve muy sencilla. El primero de la izquierda presenta una vara más sencilla con decoración repujada, tiene el cabezal decorado con líneas horizontales y la tapa con el relieve de una flor, los anillos del cuerpo muy distanciados y el pendiente semicircular con una cinta. En la segunda vara o del centro se observa un cabezal adornado con relieves vegetales, la horquilla o pendiente se une a la madera con una forma circular semejante al sol y cuelga una cinta; los anillos del cuerpo se ven adornados con vegetales y termina con la típica punta de fierro. La tercera vara tiene un cabezal original, es una forma cilíndrico-globular con hendiduras verticales, destaca por llevar adelante cintas y la cadenitas envolventes y la punta de fierro helicoidal. Por lo que se observa coincide con la forma de la vara de la derecha en la fotografía anterior; asimismo por otras semejanzas con las varas de Sicuani se las puede datar en su confección hacia la segunda mitad siglo XIX.



Figs. 89, 89a, 89b, 89c, *Varayoc en la feria dominguera de P'isaq*, Cusco. (Barrionuevo, 1971: 19). Se distingue seis alcaldes con sus varas, aunque no de modo completo ni muy preciso. En la primera vara se aprecia un cabezal muy cónico con la cruz sobre un pedestal curvo en relieve y parte de la vegetación, de la horquilla cuelga una cinta bicolor en alusión a la bandera peruana, el único anillo que se observa parece tener decoración vegetal. En las dos siguientes varas se observa, en una dos anillos con flores y la doble cadena que la envuelve y en la otra el cabezal con una cruz en relieve con cuatro puntas que salen del crucero y en los anillos abundantes formas vegetales. De las otras se observa muy poco, una con el cabezal con guirnalda semicircular y los anillos simples, la siguiente con la cadenita envolvente cruzada y de la última apenas se ven dos anillos. Estilísticamente las hay cargadas de decoración con reminiscencias barrocas de la colonia y con diseños escuetos ligadas a la tendencia neoclásica propia de mediados del siglo XIX.



Figs. 90, 90a, 90b. *El alcalde con su esposa e hijo*. Cusco. La vara del alcalde muestra siete anillos y el pendiente con la cadenita que la envuelve y termina en punta helicoidal (Fuente: Banco de la República: *Martín Chambi Fotografías del Perú, 1920-1950*. Bogotá, 1988).



Figs. 91, 91a. *Alcaldes asistiendo a una trilla en Paucartambo* (Barrionuevo, 1971; 29). El hecho de que los *varayoc* hundan la vara en el suelo durante las labores agrícolas y cuelguen de ella los caracoles *strombus* como representación de los genitales masculinos, es una clara señal de fertilización de la tierra a través del sol, y esto es una iconografía sacra que viene de los tiempos del Perú antiguo.

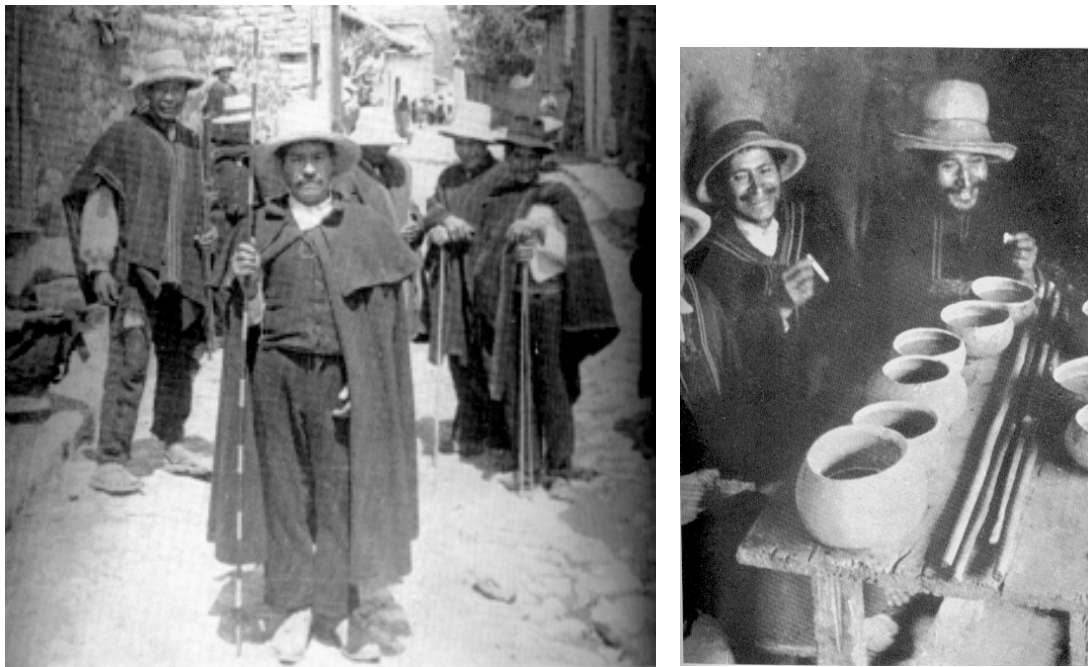


Fig. 92. Alcaldes campesinos de Rupas, Hualcan, Huaylas. Ancash. (Stein, 1961: 233).

Fig. 93. Alcaldes campesinos de Rupas, Hualcan, Huaylas. Ancash. (Stein, 1961).



Fig. 94. Alcalde indígena de Marcará, Ancash. (Barrionuevo, 1971).

Fig. 95. Alcalde de Caraz. Ancash. Acuarela (Castañeda, 1981: 111).



Fig. 96. Los *Varayoq* en Vilcashuamán, Ayacucho (García Miranda, 2005: 41).



Fig. 97. *Varas de autoridad*. Se puede observar la jerarquía por el número de anillos: Alcalde Vara, Alguacil, Inspector (García Miranda, 2005: foto 15).



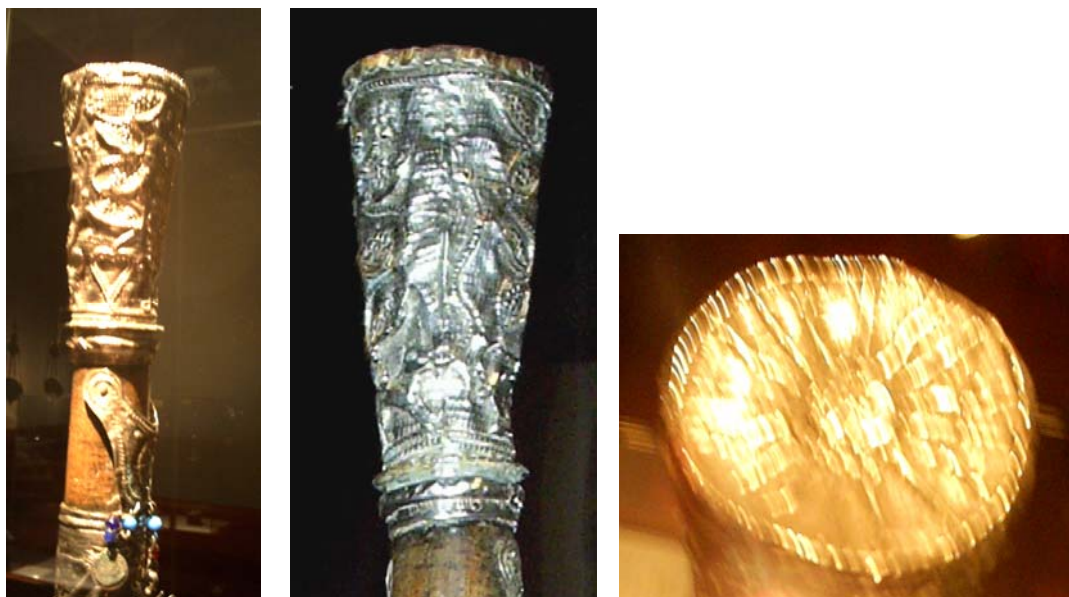
Figs. 98, 98a. Vara o bastón de Sarhua con empuñadura en forma de mano sosteniendo un pez. Obsérvese las incisiones en el cuerpo del bastón con motivos geométricos y la cruz con los símbolos de la Pasión. Colección del Museo del Banco Central de Reserva.



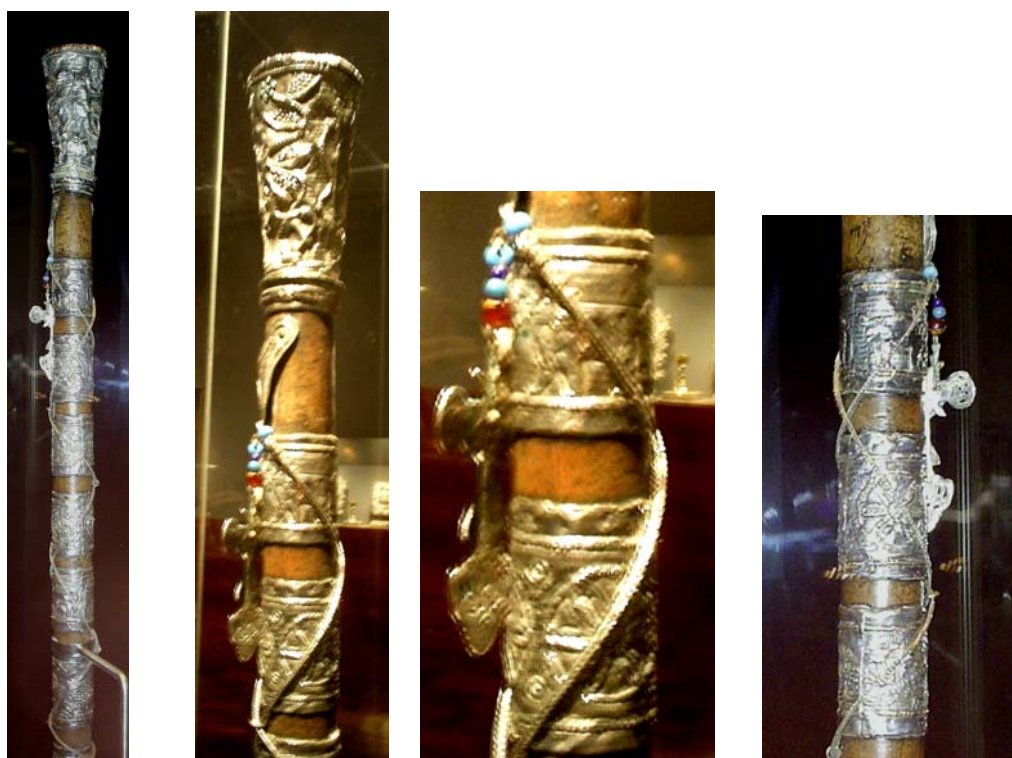
Figs. 99, 99a. Gregorio Cachi, platero, y pormenor de una de sus varas de mando. Cusco. (Cornejo, 1999: 67).



Fig. 100, 100a, 100b, 100c *Bastón de alcalde indígena (varayoc)* y *pormenores de la parte superior*. Sierra Sur, siglo XIX, madera y plata repujada, 131 x 8 cms. Donación Fondo Alicia Lastres de la Torre (2003). Museo de Arte de Lima.



Figs. 100d, 100e. Pormenores de la vara anterior. El pomo tiene una cruz rodeada de vegetales y corazones y una pareja humana. Al dorso una serpiente en sentido vertical y un perro que la muerde. La coronación presenta una flor que parece el sol.



Figs. 100f, 100g, 100h, 100i. Pormenores de la vara anterior. El cuerpo se inicia con la argollita o 'pechera' que tiene la forma de una flor circular, de ahí cuelgan zarcillos con piedras artificiales y monedas (a la izquierda), un crucifijo con Cristo con faldellín, y otro zarcillo con un personaje indígena. Por los extremos de los zarcillos salen dos cadenillas o hilos de plata que rodean la vara y bajan hasta el final del tercer anillo inferior, de cuya unión salen dos campanillas y moneditas y sus piedras azul pastel. Las cadenillas se unen mediante unos pequeños aros. Todo el cuerpo se compone de nueve anillos de plata.



Figs. 100j, 100k, 100l. Pormenores de los anillos del cuerpo de la vara. El anillo superior tiene dos leones que flanquean a un hombre; el 2do anillo tiene rosetones; el tercer anillo: un indígena semidesnudo (¿anti?) portando dos varas y dos aves a los lados y dos más pequeñas atrás.



Figs. 100m, 100n, 100ñ, 100o. Pormenores del cuerpo de la vara anterior. El 4to anillo tiene a una mujer rodeada por dos animales parecidos a leonas o jabalís pero que han de ser los *amarus*, el sexto anillo tiene un festón o guirnalda vegetal con uvas (un tallo con racimos de vid); el 7mo anillo con flores cuadrifolias en zigzag arriba y abajo; el 8tavo. Anillo con zigzag central y grande, con florecillas entre los triángulos; el noveno anillo con flores circulares de cuatro pétalo como cartuchos redondos.



Fig. 100p, 100q, 100r. Pormenores del cuerpo bajo con el regatón en punta de hierro helicoidal.



Figs. 101, 101a. Conjunto de tres varas en función de la jerarquía de los alcaldes. Siglo XIX (C. 1840) Colección Privada de Arequipa. (Fotos: Martha Barriga).



Fig. 102, Primera vara procedente de Arequipa. Madera, plata, fierro. Mediados del siglo XIX. Se compone de pomo y 6 anillos de plata repujada, y un regatón de fierro. (Fotos: Martha Barriga).

Figs. 102a, 102b, 102c. Pormenores de la vara anterior: El puño o pomo cilíndrico presenta un diseño en relieve, una cruz rodeada por flores circulares pendientes de un tallo con hojas sobre un fondo liso. Se ajusta con ribetes anillados abajo y arriba. El de abajo está por debajo de la madera y el de arriba está coronado con una flor circular de siete pétalos. (Fotos: Martha Barriga).



Figs. 102d, 102e, 102f, 102g. Debajo del pomo, primeramente cuelga una argolla en forma de media luna con diseño simétrico de dos hojas, luego está el primer anillo que presenta flores circulares de siete pétalos como el de la tapa o coronación del pomo. Los anillos están ligeramente distanciados y presentan las mismas características decorativas con motivos vegetales. El extremo inferior es una punta de fierro (Fotos: Martha Barriga).



Figs. 103, 103a. La segunda vara arequipeña correspondiente al alcalde mayor. Madera, plata y hierro. Plata repujada e incisa y punta de hierro. Colección privada de Arequipa (Fotos: Martha Barriga).



Figs. 103b, 103c, 103d. Pormenores: El pomo o cabezal presenta una cruz incisa sobre una base triangular ligeramente escalonada, debajo de la cual hay una especie de capullo u óvalo de cuyos lados salen senda hojas semejantes a las de la palma. Más abajo una especie de vegetación similar que culmina con un anillo de refuerzo o ribete. En la parte superior del cabezal hay una secuencia de semicírculos o medias lunas con los borde igualmente con pequeños semicírculos, a modo de una tela con ojales (guirnalda). El cabezal presenta a los lados de la cruz la siguiente inscripción incisa: “MELCHOR B. / T.C.”, en la izquierda, y “CAPA” en la derecha. La cual debe aludir al nombre del alcalde al que perteneció la vara o bien por la segunda palabra, señalar al más importante de los alcaldes, es decir al alcalde mayor o principal. La coronación presenta la forma geométrica del Sol (Fotos: Martha Barriga).



Figs. 103e, 103f, 103g, 103h, 103i, 103j. Pormenores de la vara anterior: Debajo del cabezal va un anillo de refuerzo con líneas curvas en diagonal dando idea de ser hojas. Debajo de éste va la argollita en forma de media luna con otro diseño de hojas en relieve. Los anillos anchos del cuerpo de la vara presentan diseños vegetales como el de las hojas tipo palma curvas y otros diseños vegetales de raigambre colonial. Culmina con una punta recta de hierro (Fotos: Martha Barriga).



Fig. 104, 104 (a, b). La tercera vara procedente de Arequipa. Madera, plata y fierro. Plata repujada e incisa y punta de fierro. Colección privada de Arequipa. Vara con pomo, seis anillos con decoración, una media luna como pendiente, tres anillos de ajuste o refuerzo de la madera, y una punta helicoidal de fierro. El cabezal, con las mismas características estructurales que los anteriores, presenta una decoración de una cruz rodeada de unos floreros con tallos gruesos de vegetales que separan la superficie en secciones verticales, cada una con flores como capullos que estilísticamente recuerdan al gótico. La cruz reposa sobre un cuadrado con una punta circular sobre cada esquina. La tapa presenta una flor circular (Fotos: Martha Barriga).



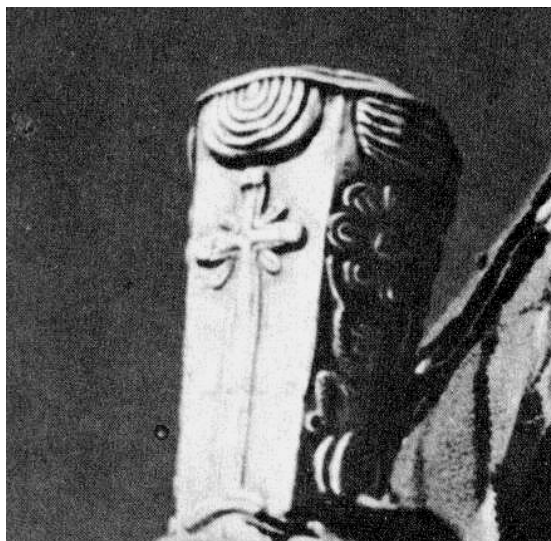
Figs. 104c, 104d. Pormenores del a vara anterior: El cuerpo de la vara se inicia con un anillo que presenta un tallo similar al del pomo pero dispuesto horizontalmente. Seguidamente viene la argolla o pendiente de ribetes moldurados con oblicuas y nudos. Dentro hay la siguiente inscripción: “MARZO DE 1840 MAN / NUEL CASA” que alude a su propietario o alcalde ordinario. El siguiente anillo tiene incisa una jarra de tipo occidental rodeada por elementos vegetales también incisos. (Fotos: Martha Barriga).



Figs. 104e, 104f, 104g, 104h. Pormenores: Al anillo con el motivo de la jarra junto con vegetales, le sigue el anillo con flores o de seis pétalos con hojas y jarrones, intercalando con anillos más delgados de refuerzo (Fotos: Martha Barriga).



Figs. 104i, 104j, 104k, 104l. Pormenores: Otro anillo presenta la decoración de aparentemente unas aves muy abstractas con rasgos vegetales de tendencia vertical. Los anillos delgados presentan una fina incisión de cadenetas y de triángulos en secuencia alternando con pequeños circulitos. El penúltimo anillo presenta una decoración muy difusa, al parecer de vegetales. Finalmente la terminación de hierro de forma helicoidal (Fotos: Martha Barriga).



Figs. 105, 105a. Manos de *Varayoq* sosteniendo la vara. Se observa el detalle del pomo, que presenta el cuerpo poligonal. Se aprecia la cruz en relieve. En la parte de arriba a modo de decoración con guirnalda pero que parece una nube por el relieve de rayas que presenta. En el lado derecho se ve diseños vegetales, al igual que en la parte inferior (Foto: Barrionuevo, 1971: 9).

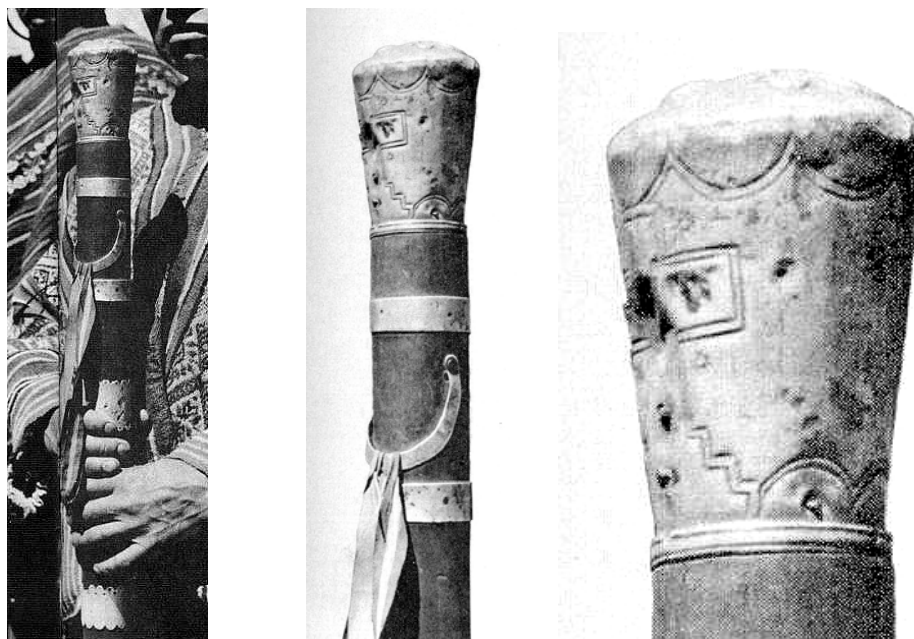


Figs. 106, 106a. *Varayoq* sosteniendo la vara (Barrionuevo, 1971). La vara podría datarse a fines del XIX o inicios del XX. Se observa el cabezal con relieves pronunciados de tallos, hojas y flores sobre lechos cóncavos y ovalados como arcos, y la tapa es circular. Debajo del pomo, el primer anillo presenta igualmente decoración de flores circulares de seis pétalos a modo de guirnalda. Lo mismo en la horquilla o pendiente de media luna del cual cuelga dos campanillas y una cadenita. En los anillos que están debajo se ven flores y aves.



Fig. 107 *Un varayoq dirigiendo la trilla en una localidad de Paucartambo, Cusco* (Barrionuevo, 1971: 10, 15).

Figs. 107a, 107b, 107c, 107 d (Pormenores). La vara presenta una decoración en relieve, el pomo o cabezal cilíndrico con decoración vegetal al igual que los anillos. La tapa del cabezal es muy convexa, a manera de un hongo. Por el estilo del repujado también la podemos situar cronológicamente a partir de mediados del siglo XIX, pues muestra semejanzas con las varas de la colección arequipeña.



Figs. 108, 108a, 108b. Vara con pomo o cabezal “neoclásico” (Barrionuevo, 1971: 3 25). Presenta una cruz sobre pedestal escalonado, típico del arte inca. Tanto en la parte superior e inferior hay una guirnalda de medios círculos de doble línea. La tapa es abultada y en relieve, parece ser una sola pieza con todo el cabezal. Por el estilo y por las magulladuras de su uso, se le puede datar a partir de mediados del siglo XX.



Figs. 109, 109 (a, b). Alcalde que encabeza las peregrinaciones a Qoyllur Rit’i, la Estrella de Nieve (Barrionuevo, 1971). La vara que sujeta (segunda mitad del siglo XIX) presenta un cabezal más delgado que la vara del cuerpo, de forma prismática con la cruz y otros diseños poco claros, tal vez vegetales. Hay cuatro anillos con los bordes inferiores festoneados y tres delgados de refuerzo. Una punta de fierro. Presenta la argolla semicircular muy pequeña del cual cuelgan las dos cadenas que se entrecruzan envolviendo el cuerpo de la vara. El primer anillo con decoración incisa poco clara. Borde inferior festoneado.



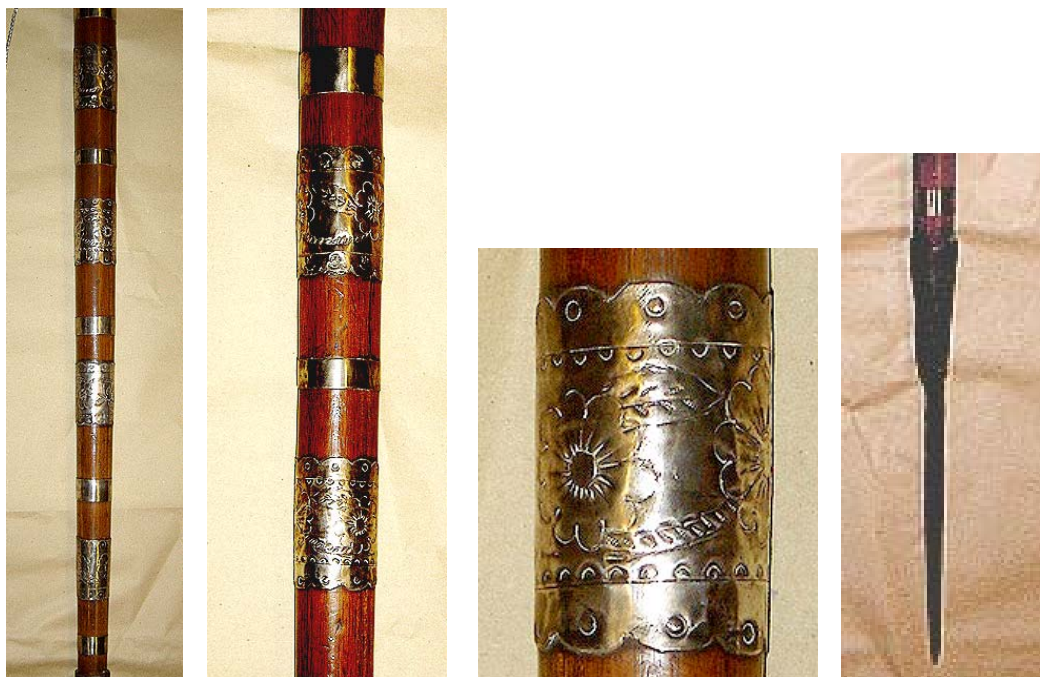
Fig. 110, 110a. Alcalde campesino con su vara de mando y su decoración plateada con una cinta con los colores de la bandera peruana (*El Comercio*, 19 de febrero de 2006, p. a42.)



Figs. 111, 111a, 111b. *Vara de mando*. Primera mitad del siglo XX, Cusco. Madera, plata, cobre y hierro, alto: 135 cm y diámetro: 06 cms. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, 48 / 153 (Fotos: Silvana Vargas Machuca). El pomo en forma de vaso, el cuerpo con 12 anillos metálicos y el regatón de hierro. Tiene una cadenita. El pomo está inciso con motivos de flor de cuatro hojas; a los lados roleos semejantes a hojas de laurel. La cubierta del pomo es circular, en la cual está incisa una estrella formada por un círculo con doce triángulos en los bordes, los cuales intercalan cuadrifolias. Al interior un rostro humano con arrugas en la frente y el borde del círculo tachonado de puntos y rayas curvas en el interior de los triángulos que dan la idea del movimiento de los rayos de luz que emana. Se trata de la representación del Sol con rasgos de un hombre maduro simbolizando al Inti maduro o *Inca Punchao* que corresponde al solsticio de diciembre, que dura hasta junio.



Figs. 111 (c; d; e; f; g) Pormenores: El primer anillo grande del cuerpo está decorado con motivos de flores circulares y hojas incisas, el otro anillo más delgado es liso. De la orquilla en media luna sale una cadenilla de dos ganchillos equidistantes y sostiene al medio una figurilla de una campesina que viste una pollera, está cargando su hijo en una manta en la espalda y sosteniendo una olla o bolso, simboliza a la madre tierra o *Mamapacha*. La cadena se extiende hacia abajo en uno de los extremos pero ya no tiene la cruz ni las campanillas en su culminación como es usual en otras varas (Fotos: Silvana Vargas Machuca).



Figs. 111 (c; d; e; f; g) Pormenores: los anillos anchos de bordes curvos mantiene los diseños incisos de flores. La vara culmina en un regatón de hierro puntiagudo (Fotos: Silvana Vargas Machuca).



Figs. 112, 112a. *Vara de mando*. Primera mitad del siglo XX, alto 125.5 cm, madera tallada con aplicaciones de plata incisa y hierro. Cusco. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, 48/154 (Fotos: Silvana Vargas Machuca). Presenta una empuñadura, 16 anillos y el regatón.



Fig. 112b, 112c, 112d. Pormenores: la empuñadura presenta decoración incisa dispuesta en dos franjas horizontales. La de arriba con una flor u hojas que forman una cruz flanqueada por ramos de hojas tipo laurel y roleada encima por una guirnalda. Una segunda franja dividida en dos filetes con cresta semicirculares a modo de pétalos y al interior elementos florales o vegetales con algunas formas que parecen conchas. En la tapa, el Sol con rostro humanizado.



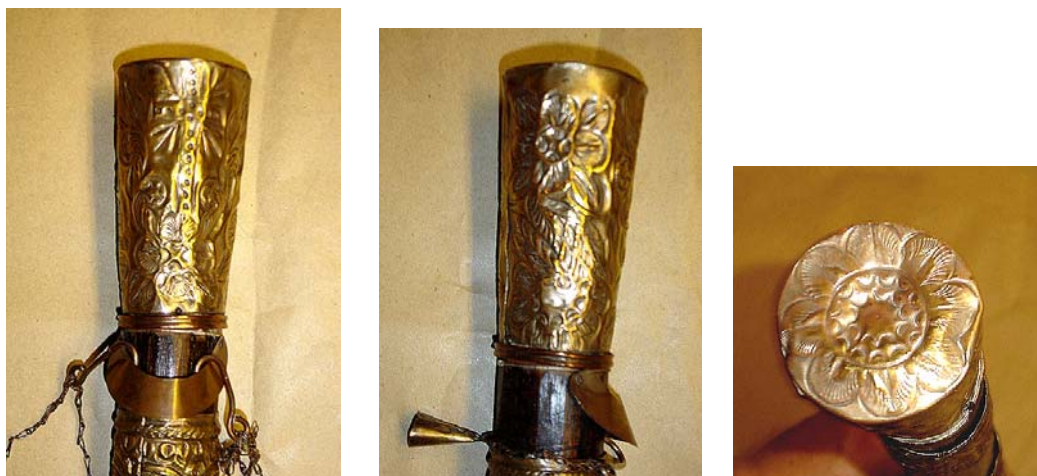
Figs. 112e 112f, 112g. Pormenores: Hay dos tipos de anillos metálicos de plata. Uno que es liso, sin decoración y más angosto, y otro que es más ancho y presenta decoración incisa de flores circulares y botones, decorados en los bordes con las propias cabezas de los clavos que las sujetan.



Figs. 112h, 112i. Pormenores: decoración de los anillos y el regatón de hierro en la parte inferior (Fotos: Silvana Vargas Machuca).



Fig. 113, 113a. *Vara de mando*, mediados del siglo XX. Madera torneada, cobre y plata repujados y hierro forjado, alto 90.2 cm. Cusco. Colección del Museo Nacional de la Cultura Peruana, 1.85.203 (Fotos: Silvana Vargas Machuca). Presenta empuñadura, cinco anillos metálicos y punta de hierro en forma helicoidal.



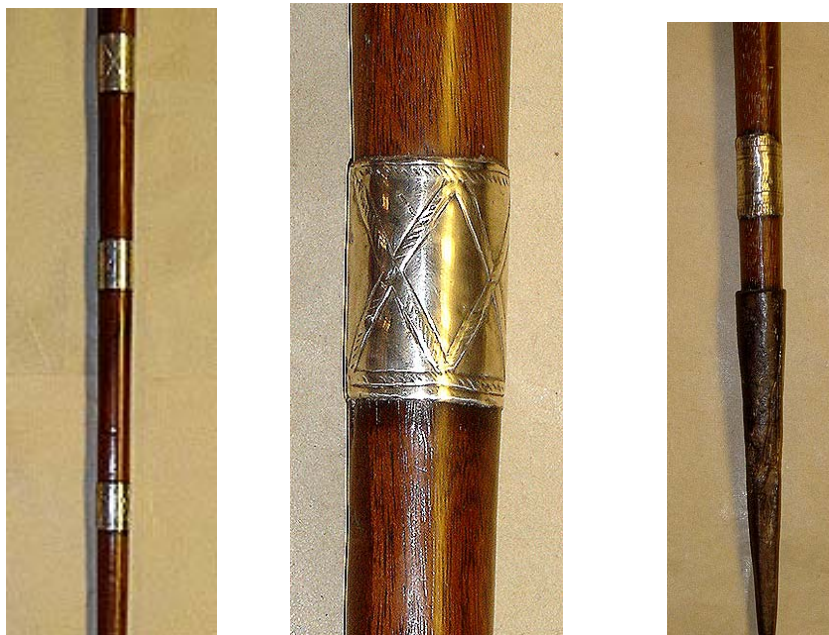
Figs. 113b, 113c, 113d. Empuñadura o pomo con cruz repujada e incisa con cuadrifolia y rodeada a los lados por orlas tipo volutas o circulares y otras cuadrifolias (Fotos: Silvana Vargas Machuca).



Figs. 113e, 113f, 113g. Pormenores: Debajo de la empuñadora pende una laminilla en forma de media luna del cual cuelgan a los lados unos ganchitos que sujetan unas cadenitas con una campanilla en cada extremo. Esta cadenitas se unen más abajo en una argollita que sostiene un apéndice de la cadenita que culmina sosteniendo una crucecita. Uno de los anillos muestra la decoración floral repujada y el extremo inferior culmina en el regatón dispuesto helicoidalmente (Fotos: Silvana Vargas Machuca).



Figs. 114, 114a, 114b, 114c. Vara de alcalde campesino. Siglo XX. Madera torneada, plata repujada, hierro forjado, alto: 109.8 cms. Cusco. Colección del MNCP, 48-155 (Fotos: Silvana Vargas Machuca). Presenta empuñadura, cuatro anillos en el cuerpo y el regatón. La empuñadura es en forma cilíndrica que se ensancha en la parte superior y con una terminación semiesférica, en la cual hay incisa una cruz de Malta. Se divide en dos tramos: la cilíndrica con su relieve inferior separado por unos filetes con decoración de rombos, círculos y flores; y en la parte superior de la empuñadura un repujado de filamentos zigzagüeantes y verticales.



Figs. 114d, 114e, 114f. Pormenores: obsérvese el anillo con decoración de rombos incisos concatenados y la punta de hierro en el extremo inferior (Fotos: Silvana Vargas Machuca).



Figs. 115, 115a. Vara cusqueña contemporánea (VV.AA., 1992: 199; Villegas, 2001: 136).



Figs. 116, 116a, 116b, 116c. *Vara de Yungay (Punyán)*. Madera o palo de quinual, barniz y pintura a base de tinta negra y manchas leves de rojo y verde. Palo pulido y barnizado, dibujado y coloreado parcialmente. Medidas: 89 cm de alto por 2 cm de diámetro. Colección de Corina Alva Billón. Inscripción: En la parte superior “Año 1931” (Fotos: Estela Miranda).



Figs. 115 (d, e, f, g, h). Otros pormenores de la vara de Yungay (Fotos: Estela Miranda).